

10.18132/LFZE.2015.20

SZABÓ BALÁZS

FORMA ÉS JELENTÉS
BARTÓK HEGEDŰSZONÁTÁIBAN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

10.18132/LFZE.2015.20

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

FORMA ÉS JELENTÉS
BARTÓK HEGEDŰSZONÁTÁIBAN

SZABÓ BALÁZS

Témavezető:

SOMFAI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

TARTALOM

Köszönetnyilvánítás	V
Rövidítések, idézett irodalom	VI
Bevezetés.....	XIV
Bartók és a hegedűszonáta-műfaj kapcsolata	1
A Dille-jegyzék	1
Kortárs hegedűművek Bartók kottatárában	3
Bartók hegedűs hangversenyei	4
c-moll hegedű-zongoraszonáta op. 5 (BB 6) 1895 és	
A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 17 (BB 10) 1897 – Keletkezéstörténet	12
c-moll hegedű-zongoraszonáta op. 5 (BB 6) 1895 – Forráshelyzet	14
c-moll hegedű-zongoraszonáta op. 5 (BB 6) 1895 – Elemzés	17
A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 17 (BB 10) 1897 – Forráshelyzet	43
A-dúr hegedű-zongoraszonáta (BB 10) 1897 – Elemzés	44
Szonáta zongorára és hegedűre (1903) (BB 28) – Keletkezéstörténet	84
Szonáta zongorára és hegedűre (1903) (BB 28) – Forráshelyzet	92
Szonáta zongorára és hegedűre (1903) (BB 28) – Elemzés	96
1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84) – Keletkezéstörténet.....	149
1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84) – Forráshelyzet.....	166

1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84) – Elemzés	170
2. hegedű-zongoraszonáta (1922) (BB 85) – Keletkezéstörténet	217
2. hegedű-zongoraszonáta (1922) (BB 85) – Forráshelyzet	237
2. hegedű-zongoraszonáta (1922) (BB 85) – Elemzés	240
A 2. hegedű-zongoraszonáta Bartók–Szigeti-interpretációjáról (1940)	271
Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124) – Keletkezéstörténet	287
Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124) – Forráshelyzet	297
Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124) – Elemzés	304
A Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124) Menuhin-lemezfelvételeiről	340
Összegzés	346
Felhasznált irodalom	348
Források, dokumentumok	348
Primer irodalom	350
Szekunder irodalom	355
Függelék	361
A) Bartók hegedűs hangversenyei (1897–1942)	361
B) Bartók hegedűs repertoárja	371
C) Bartók hegedűs partnerei	374

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Doktori értekezésem elkészítésében sokaknak tartozom köszönettel: mindenekelőtt témavezetőmnek, Somfai Lászlónak, aki amellet, hogy korrigálta tévedéseimet, ideális Bartók-elemzéseivel és megalkuvást nem ismerő igényességével olyan példát állított elem, amelyhez tőlem telhetően mindig igyekeztem felnőni. Hasonlóképpen köszönöm a Bartók-archívum vezetője, Vikárius László segítségét is, aki tanácsaival és értékes kutatási anyagok rendelkezésemre bocsátásával támogatta munkámat. Külön köszönet illeti Gárdonyi Zsolt zeneszerző-orgonaművészt, akinek zeneelméleti kurzusai és a személyes találkozások során tőle hallottak a Bartók-zene harmóniai vonatkozásainak megértésében vittek előre; köszönet Olsvay Endre zeneszerzőnek a számtalan éjszakai beszélgetésünk során tőle tanultakért és a Bartók-archívum valamennyi munkatársának lebilincselően kedves segítségükért. Dr. Vásárhelyi Gábornak köszönöm szíves hozzájárulását az 1903-as szonáta forrásanyaga néhány részletének felhasználásához.

Kárpáti János Bartók-dolgozataiból és analízis-szemináriumából, valamint Dobszay László formatani speciális kollégiumából alapvető indíttatásokat nyertem Bartók-értelmezésem elmélyítésére, de nem hagyhatom említés nélkül Lendvai Ernőt sem, akinek dolgozatai több vonatkozásban is befolyásolták koncepciómat. Hálával gondolok tanárimra, Kováts Péterre és Pothof Csabára, akik bevezettek a hegedűjáték művészetébe. Köszönöm Takács Péter barátomnak a szöveg szerkesztéséhez nyújtott segítséget. Végül, de nem utolsósorban: köszönetet mondok szüleimnek és testvéremnek, akik végig mellettem álltak a dolgozat elkészítésének hosszú évei alatt, türelmükkel és szeretetükkel mindenkor kitartásra és továbblépésre sarkallva.

Székesfehérvár, 2015. február 3.

RÖVIDÍTÉSEK

Adorno/Magyar zene	Adorno-Wiesengrund, Theodor. <i>Írások a magyar zenéről</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1984)
Breuer/Adorno	Breuer János. „Theodor Wiesengrund-Adorno: Texte über Béla Bartók” In: <i>Studia Musicologica XXIII</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 397–425.
BBI/1	Tallián Tibor szerk. <i>Bartók Béla írásai 1 – Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1989)
BBI/5	Révész Dorrit szerk. <i>Bartók Béla írásai 5 – A magyar népdal</i> (Budapest: Editio Musica, 1990)
BÖI	Szöllősy András szerk. <i>Bartók összegyűjtött írásai I</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1966)
Blev	Demény János szerk. <i>Bartók Béla levelei</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)
Cslev	Bartók Béla ifj. szerk. <i>Bartók Béla családi levelei</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)
Bartók/Arányi	Adrienne Gombocz – László Vikárius. „Twenty-Five Letters to the Arányi Sisters, Wilhemine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives” In: <i>Studia Musicologica 43/1-2</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002), 151–204.
Bartók/Calvocoressi	Adrienne Gombocz–László Somfai. „Bartók's Briefe an Calvocoressi (1914–1930)” In: <i>Studia Musicologica 24</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 199–231.
Beszélgetések	Wilhelm András szerk. <i>Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945</i> (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000)

BBjr/Krónika	Bartók Béla ifj. <i>Apám életének krónikája</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)
BBjr/Műhely	Bartók Béla ifj. <i>Bartók Béla műhelyében</i> (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982)
Bónis/Képek	Bónis Ferenc. <i>Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)
Bónis/Élet-képek	Bónis Ferenc. <i>Élet-képek: Bartók Béla</i> (Budapest: Balassi Kiadó, 2006)
Bónis/Így láttuk Bartókot	Bónis Ferenc szerk. <i>Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés</i> (Budapest: Püski Kiadó, 1995)
Breuer/Kodály-kalauz	Breuer János. <i>Kodály-kalauz</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1982)
Brunner/Sonata	Brunner, Georg. <i>Béla Bartók's „Sonata for Solo Violin”</i> (München: Hochschule für Musik, 1984)
Coonce/Genesis	Coonce, Phillipp. <i>The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin</i> (DMA dissertation, Manhattan School of Music, 1992)
Demény/Konzertrepertoire	Demény János, <i>Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire</i> In: <i>Documenta Bartókiana Heft 5</i> , Somfai László szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 169–176.
Demény/Zongoraművész	Demény János. <i>Bartók Béla. A zongoraművész</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1968)
Dille/Verzeichnis	Dille, Denijs. <i>Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974)
DocB/2	Dille, Denijs szerk. <i>Documenta Bartókiana Heft 2</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965)

DocB/3	Dille, Denijs szerk. <i>Documenta Bartókiana Heft 3</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968)
DocB/5	Somfai László szerk. <i>Documenta Bartókiana 5</i> (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977)
Eősze/Kodály-krónika	Eősze László. <i>Kodály Zoltán életének krónikája</i> (Budapest: Editio Musica, 2007)
Frigyesi/Non-Classical	Frigyesi Judit. „Bartók’s Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922)” In: <i>International Journal of Musicology</i> 9, 2006, 267–288.
Gillies/Britain	Gillies, Malcolm. <i>Bartók in Britain</i> (Oxford: Clarendon Press, 1989)
Gillies/Remembered	Gillies, Malcolm ed. <i>Bartók remembered</i> (London–Boston: faber and faber, 1990)
Gillies/Sonata	Gillies, Malcolm. <i>Bartók’s Sonata for Solo Violin: An Analysis</i> (M.Mus.dissertation, University of London, 1981)
Gillies/Szymanowski	Gillies, Malcolm. „Stylistic Integrity and Influence in Bartók’s Works: the Case of Szymanowski.” In: <i>International Journal of Musicology</i> 1, 1992, 139–160.
Griffiths/Bartók	Griffiths, Paul. <i>The Master Musicians. Bartók</i> (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd., 1984)
Homolya/Zathureczky	Homolya István. <i>Zathureczky Ede</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1972)
Kárpáti/Analitika	Kárpáti János. <i>Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok</i> (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004)
Kárpáti/Kamarazene	Kárpáti János. <i>Bartók kamarazenéje</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)

- Kecskeméti/Szerenád Kecskeméti István. „Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és mélyhegedűre Op.12” In: Kroó György szerk. *A hét zeneműve 1983. október–1984. szeptember* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983)
- Kenneson/Friendship Kenneson, Claude. *Székely and Bartók. A Story of a Friendship* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994)
- Kodály/Visszatekintés II Kodály Zoltán. *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.*, Bónis Ferenc szerk. (Budapest: Zeneműkiadó, 1964)
- Kovács/Szólószonáta Kovács János. „Bartók Béla: Hegedű szólószonáta.” In: *A hét zeneműve 1975/1* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 114–124.
- Kroó/Bartók-kalauz Kroó György. *Bartók-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975)
- Kroó/Szerenád Kroó György. „Kodály: Szerenád, op. 12” In: Bónis Ferenc szerk. *Magyar zenetörténeti tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* (Budapest: Püski, 2001)
- Laki/Violin Works Laki, Péter. „Violin works and the Viola Concerto” In: *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 133–143.
- Lampert/Notensammlung Lampert Vera. *Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung* In: *Documenta Bartókiana Heft 5*, Somfai László, szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 169–176.
- Lenoir/Sonate Lenoir, Yves. „Contributions à l’étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók (1944).” In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 23*, Ujfalussy József szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 209–260.
- Macleod/Arányi Macleod, Joseph. *The Sisters d’Aranyi* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1969)

Menuhin/Unfinished Journey	Menuhin, Yehudi. <i>Unfinished Journey</i> (New York: Knopf, 1977)
Monsaingeon/Menuhin	Monsaingeon, Bruno. <i>Menuhin-varázs</i> (Budapest: Holnap Kiadó, 2014)
Molnár/Az új zene	Molnár Antal. <i>Az új zene</i> (Budapest: Révai Kiadó, 1925)
Nordwall/Sonata	Nordwall, Ove. „The Original Version of Bartók’s Sonata for Solo Violin.” In: <i>Tempo</i> 74 (1965), 2–4.
Petersen/Sonata	Petersen, Peter. „Bartók’s Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen.” In: <i>Musik-Konzepte</i> 22 – <i>Béla Bartók</i> , Heinz-Klaus Metzger és Rainer Riehn szerk. (München: edition text + kritik, 1981), 55–68.
Petrovitsch/Studien	Petrovitsch, Brigitte. <i>Studien zur Musik für Violine solo 1945–1970</i> (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972)
Rakos/Hegedűjáték	Rakos Miklós. <i>A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből</i> (Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002)
Schoenberg/Zeneszerzés	Schoenberg, Arnold. <i>A zeneszerzés alapjai</i> (Budapest: Zeneműkiadó, 1971)
Seiber/Chamber Music	Seiber Mátyás. „Béla Bartók’s Chamber Music.” In: <i>Tempo</i> 1949/Autumn Number 13, 19–31.
Somfai/Bartók and Szigeti	Somfai László. „Bartók and Szigeti” In: <i>The New Hungarian Quarterly</i> Vol. 33. No. 128 Winter 1992, 157–163.
Somfai/Classicizm	Somfai László. „Classicizm as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926–1937” In: <i>Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationale Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 1996</i> , Hermann Danuser szerk. (Winterthur: AMADEUS Verlag, 1997), 123–141.

- Somfai/Dating Sketches Somfai László. „»Written between the desk and the piano«: dating Béla Bartók's sketches” In: Hall, Patricia – Sallis, Friedemann. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 114–130.
- Somfai/Filológia Somfai László. „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában” In: *Magyar Zene* 39/3 (2001/3), 261–274.
- Somfai/Forma-struktúra Somfai László. „Egy sajátos forma-struktúra az 1920-as évek Bartók kompozícióiban.” In: *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1970/71*, 31–36.
- Somfai/Kompozíciós módszer Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Kiadó, 2000)
- Somfai/ME Somfai László. „Egy mestermű rejtett üzenete” – televíziós előadás a Mindentudás Egyeteme-sorozatban, 2006. december 10-én.
- Somfai/Progressive Music Somfai László. „Progressive Music Via Peasant Music? Revisiting the Sources of Bartók's Style and Compositional Process” In: *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the CANTUS PLANUS Vol. 1* (Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003), 499–513.
- Somfai/The Two Sonatas Somfai László. „The Two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la Bartók” In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge* 27 (2007) Joseph Williman szerk. (Bern: Lang, 2008), 87–103.
- Somfai/Tizennyolc Somfai László. *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)
- Somfai/Vázlatok II Somfai László. „Bartók vázlatok (II). Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszónátához” In: *Zenetudományi dolgozatok 1985* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1985), 21–36.

- Somfai/2. szonáta Somfai László. „Bartók Béla: 2. hegedű-zongora szonáta”
In: *A hét zeneműve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 44–55.
- Stevens/Bartók Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*
(Oxford: Clarendon Press, 1993)
- Suchoff/Sonata No. 2 Suchoff, Benjamin. „Sonata No. 2 for Violin and Piano”
In: *Béla Bartók. A Celebration*
(Lanham–Oxford: Scarecrow, 2004), 16–20.
- Székely Zoltán 1985 *Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal* (Sebő Ferenc szerk.) In: *Muzsika* 38. évfolyam 11. szám 1995. november, 34–37.
- Szigeti/Beszélő húrok Szigeti József. *Beszélő húrok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965)
- Szigeti/Notebook Szigeti József. *A Violinist's Notebook*
(London: Gerald Duckworth & Co Ltd, 1964)
- Tallián/Amerikában Tallián Tibor. *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*
(Budapest: Zeneműkiadó, 1988)
- Tallián/Bartók Tallián Tibor. *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981)
- Ujfalussy/Bartók Ujfalussy József. *Bartók Béla I–II* (Budapest: Gondolat, 1965)
- Vikárius/Modell Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999)
- Weiss/Schaffensentwicklung Weiss-Aigner, Günter. *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen*
(Erlangen – Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1970)
- Wightman/Szymanowski Wightman, Alistair. „Szymanowski, Bartók and the Violin.”
In: *The Musical Times* 122, 1981, 159–163.

- Wilheim/Szólószonáta Wilhelm András. „Közelebb az eredetihez. Bartók Szólószonátája új kiadásban” In: *Muzsika* 38. évfolyam 7. szám, 14–17.
- Wilson/Violin Sonatas Wilson, Paul. „Violin Sonatas.” In: *The Bartók Companion*, Malcolm Gillies ed. (London: Faber and Faber, 1993), 243–256.
- Ztt II Demény János. „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka” In: *Zenatudományi tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954), 323–487.
- Ztt III Demény János. „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel (1906–1914)” In: *Zenatudományi tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 286–447.
- Ztt VII Demény János. „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)” In: *Zenatudományi tanulmányok VII.*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959), 5–425.
- Ztt X Demény János. „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940)” In: *Zenatudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 189–727.

BEVEZETÉS

Doktori disszertációm témáját keresve – mely az 1936–39-es Hegedűversenyről írott diplomadolgozatom folytatásaként Bartók hegedűzenéjének további intenzív kutatását tűzte ki céljául – a szakirodalom és a rendelkezésre álló források áttekintése, nem utolsósorban témavezetőm, Somfai László biztatása a hegedűszonátákkal való foglalkozásra ösztönzött.

Kutatásaimat a műcsoport egészére kiterjesztve azonnal feltűnt az irodalom aránytalansága: míg az 1–2. hegedű-zongoraszonátát és a Szólószonátát a 20. századi hegedűirodalom nagy darabjainak kijáró figyelemmel vizsgálta a kutatás, addig a két diákkori szonáta a zeneszerzői műhely fejlődésében, a kompozíciós tudás a zenetörténeti hagyomány meghódításával párhuzamos elmélyülésében játszott lépcsőfok-szerep elismerésén túl nem keltett különösebb érdeklődést, s többé-kevésbé ugyanez igaz a zeneakadémiai tanulóévek végére pontot tevő 1903-as szonátára is.

A három nagy szonátával foglalkozó irodalom mennyiségét tekintve magától értetődően sokszorososa a fiataalkori darabokénak, ugyanakkor bizonyos kiegyensúlyozatlanság itt is felfedezhető. A két hegedű-zongoraszonátát összevetve a 2. szonáta elemzései (nyilván a kompozíció komplexitásából fakadóan) kitűnnek összetett, több szempontot is érvényesítő megközelítéseikkel (a sajátos, két tételes forma értelmezése mellett a mű különleges dramaturgiája is alapos tanulmányok tárgya); az 1. szonátával foglalkozó dolgozatok inkább megmaradnak a hagyományos formai analízis keretei között. A két szonáta koncepciójának radikális újszerűsége, a két hangszer szólamának teljes függetlensége, valamint a tematika a népzenevel való szoros kapcsolata számos munka kiemelten fontos témája. Az életműben elfoglalt különleges státusuk láthatóan megnehezítette analízisüket: egyfelől Bartók a két szonátában jutott legközelebb a Schoenberg-kör zenéjéhez, amely tény egyes elemzőket a dodekafónia analitikus módszereinek felhasználására inspirált velük kapcsolatban – vegyes sikerrel, hiszen a zene nem dodekafon, hanem sajátos bartóki harmóniarendszerre épül. Másfelől a szonáták (és a velük egy időben keletkezett „avantgarde” darabok, így az *Etüdök*, az *Improvizációk* vagy a *Csodálatos mandarin*) megkezdte utat a mester a későbbiekben nem folytatta – az 1920-as évek elejének radikalizmusát az 1926-as „zongorás év” után a zenetörténeti kánonnal izgalmas diskurzusba bocsátkozó új kompozíciós stílus váltotta fel, ekként a hegedűszonáták – akár csak Bartók egyéb hegedűműveivel összevetve – utólag mintegy légüres térbe kerültek. Összehasonlíthatatlan egyediségük nyilván megnehezítette elhelyezésüket mind az életmű, mind a 20. századi hegedűirodalom kereteiben. Az életmű illetén alakulása a Szólószonáta értelmezői számára viszont jó szempontokat adott a kutatáshoz: a művel foglalkozó irodalomban kevésbé a formai vonatkozások, inkább a zenetörténeti hagyománnyal való differenciált kapcsolat áll előtérben. (Önálló dolgozatokat inspirált emellett a finálé a megjelenéshez számítva később nyilvánosság elé került negyedhangos verziója.)

A szonáták analízisei technikai szempontból is vegyes képet mutatnak: több dolgozat (mindenekelőtt az életrajzot és/vagy az életmű egészét tárgyaló munkák) kottapélda nélkül való, vagy csak minimális terjedelmű részleteket (esetleg kivonatokat) közöl. Az egyes tanulmányok terjedelme is eltérő:

általánosságban is kijelenthető, hogy a hegedűszonáták irodalma túlnyomó részben esszé-méretű, rövidebb írásokból áll. Végül a megközelítések mélysége (ezzel összefüggésben az analitikus módszer megválasztása) is különböző: több kutató a művek bizonyos fontosnak tartott vonatkozásaira koncentrálna esetleg csak egy-egy részletet (tételt) tárgyal, így aránylag kevés a többszintű, a partitúrákat átfogóan feldolgozó (például keletkezéstörténetet és elemzést egyaránt adó) írások száma.

Ennek a ténynek is több oka lehet: az egyik feltétlenül a darabok az életművön belül elfoglalt, részben már említett sajátos helyzete. A három fiataalkori darabot, a két nagy szonátát és a Szólószonátát egyaránt két évtizednyi távolság választja el egymástól: magától értetődik, hogy a műfaj és egyes kompozíciós problémák azonosságán túl a művek relatív értéke, a műhely változásait tükröző markáns stiláris különbségei meghatározóak az aktuális megközelítések módszerére nézve. A hegedűszonáták korpuszát e vonatkozásban például a vonósnégyesekével összevetve, magától értetődő, hogy az életmű egészét átfogó kvartett-termés vizsgálata (melyben az egyes művek egymástól való időbeli távolsága is sokkal kisebb) inkább kedvez a műcsoportot bizonyos szempontok szerint egységben láttató dolgozatok megírásának. (A szonátákkal foglalkozót nagyságrendekkel felülmúló, az egyes műveket és a teljes oeuvre-t egyaránt vizsgáló vonósnégyes-irodalom mérete jól tükrözi is ezt.)¹

A szonáták vizsgálatának természetesen a forráshelyzet kiegyensúlyozatlansága is gátat szab: a kutatáshoz szükséges kottaanyag szerencsére a budapesti Bartók Archívumban rendelkezésemre állt.

A kutatás előzményei

A Bartók életművét a teljesség igényével tárgyaló munkák természetesen hosszabb-rövidebb terjedelemben foglalkoznak a hegedűszonátákkal: mindenekelőtt Ujfalussy József (*Bartók Béla*, 1965), Kroó György (*Bartók-kalauz*, 1975), Tallián Tibor (*Bartók Béla*, 1981), a külföldi irodalomból Paul Griffiths (*The Master Musicians – Bartók*, 1984) és Halsey Stevens (*The Life and Music of Béla Bartók*, 1993) könyvei említhetők itt. Teljes áttekintést ad a művekről Laki Péter dolgozata (*Violin works and the Viola Concerto*, 2001).

A diákkori szonáták és az 1903-as szonáta Günter Weiss-Aigner (*Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen*, 1970) és Denijs Dille (*Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, 1974) könyveiben nyertek elemzést: a művekről azonban a fiataalkori opuszokat igényesen feldolgozó Weiss-Aigner disszertációja is csak nagyobb összefüggésekben szólt.

A két nagy hegedű-zongoraszonáta kutatásának mérföldkövei közé Seiber Mátyás (*Béla Bartók's Chamber Music*, 1949), Kárpáti János (*Bartók kamarazenéje*, 1976), Paul Wilson (*Violin Sonatas*, 1993) és Somfai László (*The Two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la*

1. A teljes műcsoporttal foglalkozó dolgozatokból a teljesség igénye nélkül említem meg e helyen Seiber Mátyás, Milton Babbitt, George Perle, Kárpáti János, Colin Mason, Molnár Antal, Ujfalussy József, Mark Walker és Egon Wellesz tanulmányait.

Bartók, 2008) dolgozatai számítanak. Sajátos filozófiai-esztétikai szempontokat érvényesítettek tárgyalásukban Theodor Wiesengrund Adorno 1922-ben és 1925-ben megjelent Bartók-cikkei. Életrajzi háttérükkel, Bartók és Arányi Jelly kapcsolatával az Arányi-nővérek életrajzírója, Joseph Macleod foglalkozott bővebben (*The Sisters d'Aranyi*, 1969). Szymanowski zenéjének a szonátákra gyakorolt hatásáról Alistair Wightman publikált gondolatébresztő tanulmányt (*Szymanowski, Bartók and the Violin*, 1981); Bartók Szymanowski-recepcióját az 1. szonátára vonatkoztatva Malcolm Gillies tárgyalta tovább (*Stylistic Integrity and Influence in Bartók's Works: the Case of Szymanowski*, 1992) – észrevételeiket több kérdésben revideálta Vikárius László könyvének (*Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*, 1999) vonatkozó fejezete (*Játéktechnika és kifejezés: 1. hegedűszonáta*). A román népi hegedűs játékmódok hatását a szonáták hegedűszólamaira Papp Márta vette górcső alá (*Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire*, 1973).

Az 1. szonátával foglalkozó, viszonylag kisebb analitikus irodalomban Kovács Sándor tanulmánya a teljes darab elemzésével jelentkezett (*Bartók Béla: I. hegedű-zongora szonáta*, 1976). Somfai László részproblémákra koncentrálnak dolgozatai alapvető fontosságúak a finálé mélyreható, több szempontú értelmezésében (*Egy sajátos forma-struktúra az 1920-as évek Bartók kompozícióiban*, 1970/71; *Progressive Music Via Peasant Music? Revisiting the Sources of Bartók's Style and Compositional Process*, 2003) és a vázlatkutatásban (*Bartók vázlatok (II). Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához*, 1985; „Written between the desk and the piano”: dating Béla Bartók's sketches, 2004).

A 2. hegedű-zongoraszonáta analízisében vitathatatlan Somfai László úttörő szerepe, aki több egymásra épülő dolgozatban-előadásban bontotta ki a műről alkotott átfogó koncepcióját (*Egy sajátos forma-struktúra az 1920-as évek Bartók kompozícióiban*, 1970/71; *Bartók Béla: 2. hegedű-zongora szonáta*, 1977; *Einfall, Konzept, Komposition und Revision bei Béla Bartók*, 1993; *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 1996/2000; *Egy mestermű rejtett üzenete – televíziós előadás*, 2006). Somfai mellett mások is megpróbálkoztak önálló, igényes értelmezéskísérletek bemutatásával, így Benjamin Suchoff (*Sonata No. 2 for Violin and Piano*, 2004) és Frigyesi Judit (*Bartók's Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922)*, 2006).

Fontos kutatástörténeti adalék, hogy a bartóki hangrendszer kutatásának két meghatározó alakja, Lendvai Ernő és Elliot Antokoletz egyaránt elkerülte a nagy szonáták elemzését: ennek oka minden bizonnyal abban keresendő, hogy egyedülállóan különleges harmóniai struktúrájuk minden részletre kiterjedő értelmezésére sem a tengelyrendszer, sem a szimmetriaelv nem volt alkalmas.

A Szólószonátát a 20. századi hegedűirodalom egy jelentős fejezetének összefüggésében tárgyalta Brigitte Petrovitsch (*Studien zur Musik für Violine solo 1945–1970*, 1972). Alapos tanulmányokkal jelentkezett Malcolm Gillies (*Bartók's Sonata for Solo Violin: An Analysis*, 1981 – doktori disszertációként készült munkája ugyanakkor nem vált széles körben ismertté; *Final Chamber Works*, 1993), Yves Lenoir (*Contributions à l'étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók (1944)*, 1981) és

Georg Brunner (*Béla Bartók's „Sonata for Solo Violin”*, 1984). Több addig nem ismert adatot publikált Phillipp Coonce disszertációja (*The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin*, 1992). Dolgozatok koncentráltak a mű egyes tételeire: a finálé negyedhangos verzióját elemezte Ove Nordwall (*The Original Version of Bartok's Sonata for Solo Violin*, 1965) és Peter Petersen (*Bartók's Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen*, 1981); a fugatémát analizálta Malcolm Gillies (*Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*, 1989), speciális hegedűtechnikai elemeket vizsgált Günter Weiss-Aigner (*Der Spätstil Bartóks in seiner Violinmusik – Studia Musicologia*, 1981). A magyar Bartók-kutatás Kroó György kalauza mellett Kovács János (*Bartók Béla: Hegedű szólószonáta*, 1974) rövid ismertetőjével és Wilhelm András a mű két kiadását összevető tanulmányával (*Közelebb az eredetihez. Bartók Szólószonátája új kiadásban*, 1995) járult hozzá érdemben az irodalom bővüléséhez.

A szonáták keletkezéstörténetének és recepciójának feldolgozását több dokumentumgyűjtemény segíti, mindenekelőtt ifj. Bartók Béla két alapműve (*Apám életének krónikája*, 1981; *Bartók Béla műhelyében*, 1982). Fontos információkat tartalmaznak a Demény János és ifj. Bartók Béla szerkesztette levelezéskötetek (*Bartók Béla levelei*, 1976; *Bartók Béla családi levelei*, 1981), a Malcolm Gillies (*Bartók remembered*, 1990) és Bónis Ferenc által összeállított visszaemlékezések (*Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*, 1995), valamint a Wilhelm András által szerkesztett interjúkötet (*Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, 2000). Az 1903-as szonáta és a két hegedű-zongoraszonáta interpretációtörténetére nézve számos dokumentumot közölt Demény János Bartók pályáját követő összeállítása a *Zenetudományi tanulmányok II., III., VII. és X. kötetében*. A hegedű-zongoraszonáták keletkezéstörténetében Bartók és az Arányi-nővérek levelezésének Gombocz Adrienne és Vikárius László által kiadott válogatása (*Twenty-Five Letters to the Arányi Sisters, Wilhemine Creel and Other Correspondents*, 2002) hozott napvilágra érdekes részleteket. A szonáták recepciójával foglalkozó dolgozatok között Malcolm Gillies Bartók angliai kapcsolatairól írott, számos kritika részletét publikáló könyve érdemel említést (*Bartók in Britain: A Guided Tour*, 1989). A Szólószonáta keletkezéstörténetéhez figyelemre méltó adalékokkal járul hozzá Bartók Péter könyve (*Apám*, 2004). A szonáták amerikai előadásainak és a Szólószonáta premierjének sajtóvisszhangját Tallián Tibor dolgozta fel (*Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*, 1988).

Forráshelyzet

A művek forráshelyzete – analíziseikhez hasonlóan – vegyes képet mutat. A két diákkori darab máig kiadatlan, ahogy nem publikálta Bartók az 1903-as szonátát sem: utóbbi 1968-as Dille-Gertler kiadása sajnos nem felelt meg az Urtext-követelményeknek, számos ponton eldöntetlen kérdéseket hagyott maga után. A két nagy szonáta megjelenése az Universalnál Bartók ellenőrzése mellett zajlott, néhány apró elírástól eltekintve hiteles kottaszöveget adva az előadók kezébe. A Szólószonáta publikációja ismét problematikus: a zeneszerző halála miatt az elsőkiadás előkészítése és realizálása a megrendelőre, Ye-

hudi Menuhinra illetve Ervin Steinre, a Boosey & Hawkes kiadó lektorára maradt. Munkájuk számos kritikát kapott – mindeneelőtt a zárótétel negyedhangos verziójának elhagyása miatt –, a hiányosságokat Bartók Péter (szintén nem hibátlan) új kiadása igyekezett korrigálni.

A Bartók-hegedűzene előadóinak (az utóbbi években számuk örvendetesen növekszik: több összkiadás-jellegű felvétel jelzi a növekvő aktivitást)² mindazonáltal súlyos filológiai kérdésekben kell állást foglalniuk: értekezésem egyik célkitűzése, hogy a legfontosabb problémákra rámutassak.

Interpretációs kérdések

A hegedűszonáták interpretációs vonatkozásai – gyakorló hegedűsként – különösen is foglalkoztattak kutatásaim során.

A kiadatlan fiatalkori daraboknak magától értetődően nem alakulhatott ki élő előadói gyakorlata. Az 1903-as szonáta helyzete némileg másként alakult: premierjén Bartók Hubay Jenő oldalán lépett pódiumra. Jóllehet maga a mű kikerült repertoárjából, s utóbb élesen elhatárolódott Hubay zeneszerzői munkásságától is, a hegedűjátékról sajátos filozófiát valló iskolájával továbbra is kapcsolatban maradt: Geyer Stefi, Arányi Jelly, Waldbauer Imre, Székely Zoltán, Szigeti József, Zathureczky Ede, Gertler Endre, Telmányi Emil és mások előadói és részben ihletői lettek hegedűzenéjének – játékszílusukat (különösen Geyer és Arányi esetében) messzemenőig figyelembe vette a nekik szánt hegedűszólamok megírásakor.

A Hubay-iskola a francia-belga, a német és a magyar hegedűjáték legnemesebb hagyományait ötvöző, rendkívül hatásos interpretációs stílusa, a jellegzetes, mélytüzű hangzás, a markáns, ugyanakkor elegánsan pontos vonókezelés Bartók számára meghatározó volt a hegedűjátékról kialakított képét illetően. Részben ez lehet az oka a negatív kritikáknak (az egyéni kvalitások különbségén túl – bár e tekintetben nem hagyható figyelmen kívül, hogy a legjobb Hubay-tanítványokkal állt kapcsolatban), mellyel a vele fellépő külföldi hegedűsöket rendszerint minősítette. Kivételt jelentett ez alól a két általa igen sokra tartott, nagyszerű amerikai muzsik, Tossy Spivakovsky és Yehudi Menuhin – de az ő játékszílusuk jóval közelebb is állt a Bartók által megszokotthoz, mint például az általa hallott vagy partnerként vele fellépő német-osztrák hegedűsöké.

A Bartók életműve iránt feltétlenül elkötelezett Hubay-tanítványok erőfeszítései ellenére a nagyközönség és a konzervatív kritika részéről inkább talált elutasításra, mint elfogadásra a két nagy szonáta, s ez nem is elsősorban az óriási hangszeres követelmények számlájára írható – a különleges dramaturgiák megértése, a formákban való biztos eligazodás, a sokféle karakter hiteles visszaadásához szükséges zenei-folklorisztikus ismeretek kihívásainak kevesen feleltek-felelnek meg. Érdekes

2. A teljesség igénye nélkül a hegedűsök közül Yehudi Menuhin, Gertler Endre, Végh Sándor, Pauk György, Sherban Lupu, Christian Tetzlaff, James Ehnes, Zalai Antal, a zongoristák közül Diane Anderson, Frankl Péter, Jandó Jenő, Leif Ove Andsnes, Andrew Armstrong és Balog József nevét említem. A műcsoport recepciótörténetében ugyanakkor máris óriási jelentősége van a jelenleg kiadás alatt álló Bartók Új Sorozat lemezeinek, melyeken Kelemen Barnabás és Kocsis Zoltán alapos filológiai előkészítés után rögzítette-rögzítí a hegedűműveket.

(egyben sajnálatos), hogy az elvileg jobb helyzetben lévő magyar előadók is ambivalensen viszonyultak ügyükhöz, s ez már az első generációra érvényes: olyan avatott, a zeneszerzővel jó baráti viszonyt ápoló Bartók-hegedűsök, mint Szigeti József és Zathureczky Ede nem játszották például az 1. szonátát (ahogy a Szólószonátát sem). De nemcsak hegedűsökről van itt szó: a Bartók-tanítványok és előadók az életmű zongorás részét átfogóan ismerő és világszerte propagáló második hulláma, így Sándor György, Anda Géza vagy Földes Andor sem vették repertoárjukra a darabokat.

A külföldiek közül Menuhin élen járt előadásukban (különösen a hegedűs alkatához különösen illő 1. szonáta rendszeres tolmácsolásában). Néha a Bartók-zenével kevesebb kapcsolatot ápoló előadók, mint például David Ojsztrah és Szvjatoszlav Richter is bemerészkedtek a műcsoportba (az 1. szonáta lemezen is rögzített érdekes olvasatával). Míg Magyarországon a helyzet (néhány alkalmi megszólaltatást követően Pauk György és Frankl Péter úttörő és Kelemen Barnabás és Kocsis Zoltán mintaértékű interpretációit, valamint Zalai Antal és Balog József új összkiadás-felvételét leszámítva) továbbra sem változott jelentősen,³ az utóbbi évtizedben készült új felvételek sok szempontból igen magas színvonala mindenképpen elgondolkodtató: a szonáták külföldi recepciójában mintha áttörés következett volna be. Hadd említsem itt mindenekelőtt Christian Tetzlaff és Leif Ove Andsnes a három nagy szonátáról 2004-ben készült nagyszerű felvételét, valamint James Ehnes a teljes hegedűs ouvre-t, a versenyműveket és a hegedű-zongoraműveket (utóbbiakat Andrew Armstrong oldalán) igen magas színvonalon rögzítő, 2011–2013 között megjelent összkiadását.

A magyarországi előadói hagyomány kialakulását persze nagymértékben hátráltatta, hogy a Bartók-recepció sötét fejezetének számító 1950-es években többek között a két szonáta is (több rendkívül fontos Bartók-kompozícióval együtt) indexre került:⁴ e tény egyenes következményeként egy-két elszigetelt előadáson kívül később sem igen hangzottak fel a hazai pódiumokon. Szomorú következményként a magyar zenei élet színe-javát felvonultató reprezentatív első Bartók-összkiadásban a két szonáta bejátszására külföldről kellett művészeket hívni Gidon Kremer és Jurij Szmirnov személyében (felvételük több szempontból – mindenekelőtt a zongorista miatt – messze nem sikerült optimálisan). Az ugyan Angliából érkezett, mégis a magyar iskolát képviselő Pauk György és Frankl Péter 1976-os zeneakadémiai koncertjének és 1981-es Hungaroton-lemezének jelentőségét ekként aligha lehet a szonáták hazai recepciójában alábecsülni.

Az igazán nagyformátumú 20. századi szólóhegedű-művek viszonylag csekély száma az egyik lehetséges oka a Szólószonáta a két nagy szonátától kedvezően eltérő játszottságának: hegedűsök sora vette viszonylag rövid időn belül műsorára (köztük kiváló magyar előadók Szervánszky Pétertől és Végh Sándortól Kovács Dénesen át Kelemen Barnabásig és Baráti Kristófig), s az utóbbi évtizedek-

3. A Bartók-hegedűművek magyarországi játszottságának kedvezőtlen alakulásáról l. Rác Judit Pauk Györggyel készített gondolatébresztő interjút: „Fiatalokkal találkozom – ez fiatalon tart» Pauk György Budapesten” In: *Muzsika* 57. évfolyam 8. szám (2014. augusztus) 10–13.

4. A témáról Breuer János publikált alapos tanulmányt: „Bartók Béla pere” In: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978) 105–138. vö. Danielle Fosler-Lussier. *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture* (Berkeley, 2007) 167.

ben a pedagógiai repertoárba is bekerült. Előadói hagyományának megteremtésében óriási érdemei vannak a megrendelő Yehudi Menuhinnek, aki hosszú hegedűs pályafutása alatt mintaszerűen gondozta a kompozíciót, a világ minden táján megszólaltatva azt a legjelentősebb koncerttermekben (számos helyen – így Budapesten is – bemutatónaként). A művet három alkalommal lemezre is játszotta, olyan, feltehetően Bartókra visszavezethető részletmegoldásokat továbbörökítve, melyeket a kompozíció két kiadása közül egyik sem tartalmaz: interpretációját e szempontból is részletesen elemzem dolgozatomban.

A kutatás módszerei

A Bartók és a hegedűszonáta-műfaj kapcsolatát feltérképező nyitófejezet, valamint a függelékben található kimutatások a hangversenyekre, a játszott repertoárra és a közreműködő partnerekre vonatkozóan a zeneszerző a műcsoport megkomponálása mögött álló zenetörténeti archívumát vázolja fel, valamint Bartókot, a klasszikus és kortárs irodalom előadóját mutatják be az életrajz és a levelezés, valamint az életművel foglalkozó tanulmányok adataira építve, többek között statisztikai módszerek igénybevételével. Utóbbi annál is inkább fontos, hiszen Bartók esetében a komponista és az előadó személye elválaszthatatlanul összekapcsolódik: a hangzásképzés alakításában, az előadók hangszeres virtuozitását előnyösen bemutató részletek megfogalmazásában a koncertpódiumon is otthonosan mozgó zeneszerző nyilatkozik meg.

A szonátákat azonos felépítésű fejezetek tárgyalják: először keletkezéstörténetüket foglalom össze, majd forráshelyzetüket mutatom be, végül elemzést adok róluk. A keletkezéstörténetekben a lehető legteljesebb kép megrajzolására törekedtem, ezért új adatokkal, az MTA BTK ZTI Bartók-archívumának anyagára támaszkodva az Universal Edition-nal folytatott levelezés számos darabjával egészítettem ki az eddig ismert dokumentációt. A forrásláncok összeállításában – a készülő új összkiadás előmunkálataival összhangban – hasonlóan naprakész eredményekkel kívántam szolgálni. Ugyanakkor a Bartók-archívumban rendelkezésre álló kottaanyag részletes analízise áttekinthetetlenül növelte volna munkám terjedelmét, ezért itt csak a stemma összeállítására és rövid leírására szorítkoztam. A vázlatokra, folyamatfogalmazványokra, tisztázatokra bővebben a művek analízise során utalok a nemzetközi Bartók-kutatásban Somfai László fémjelezte forráskutatás módszereinek alkalmazásával.

Bartók a formaelvek gazdag készletéből válogatott a műcsoport megkomponálása során: az elemzések középpontjában ezért a forma áll, pontosabban annak bemutatása, hogy a hagyományos formamodellek hogyan „működnek” vagy éppen hogyan alakulnak át ezekben a kompozíciókban. A formával szoros összefüggésben szemlélem a zenei jelentés kérdését – de nem programzenei törekvések nyomát kutatom, hanem „a mű szelleme megkövetelte formai szerkezetet” próbálom értelmezni. Igyekeztem az egyes darabok vizsgálatában a legadekvátabb szempontokat megragadni. Nem hagy-

hattam ugyanakkor figyelmen kívül az adott kompozícióra vonatkozó szakirodalom méretét és szempontjait: a művek tárgyalása ezért esetenként eltérő vonásokat mutat.

A c-moll és az A-dúr szonáta a műfaj speciális követelményeinek meghódításában, a hegedű hangzáslehetőségeinek-játéktechnikájának felmérésében figyelemreméltóan gyors fejlődésről tanúskodik, e folyamat bemutatása fontos része az elemzésnek. (Nem feledve a sajnálatos tényt, hogy az 1895/96-os esztendőben elveszett művek között több hegedűkompozíció is volt, a szonáták közötti „ugrás” ekként nagyobbak tűnik a valóságosnál.) A művek és a zenetörténeti hagyomány kapcsolatát is igyekeztem az eddigieknél pontosabban megrajzolni: ebben a fiatalkori zenetörténeti ismereteket számba vevő Dille-jegyzék, valamint Demény János és Lampert Vera kutatásaira támaszkodtam, az irodalomban eddig bemutatott összefüggéseket pontosabban adatolt párhuzamokkal kiegészítve.

Az elemzés a hagyományos formatani kategóriák mentén halad, benne a harmóniai szövet vizsgálata értelemszerűen szintén nagy szerepet kap: lényegében ez a megközelítés jellemezte a művekkel eddig foglalkozó dolgozatokat is, melyek azonban néhány részlet alaposabb vizsgálatán túl nem bocsátkoztak bele a kérdéskör teljes körű feldolgozásába. A kiadatlan diákkori szonátákkal kapcsolatban ezért fontos feladatommak tartottam eddig hiányzó részletes elemzésük elkészítését: a bemutatás szándéka indokolta a néhol ütemről ütemre haladó leírás módszerének kiválasztását.

Hasonló úrt igyekszik kitölteni az 1903-as szonáta analízise, melynek részletező elemzésére mind eddig szintén nem került sor. Feldolgozásában a keletkezéstörténet az eddigieknél jóval alaposabb, új dokumentumokat felhasználó, az ismert adatokat összerendező kidolgozása mellett a bonyolult forráshelyzet tisztázását is kiemelten fontosnak tartottam. Sajátos problematikája, a magyar és a nyugati zene összeegyeztetésének (vagy éppen összeegyeztethetlenségének) a századfordulón égetően aktuális kérdése természetesen szintén szót kap. Az analízis arra is igyekszik rámutatni, hogy az igazán karakteres tematika hiánya, valamint a sikerült, zseniális invencióról tanúskodó részletek mellett más szakaszok túlírása (különösen a fináléban) megakadályozta kiegyensúlyozott, minden pillanatában meggyőző, koherens kompozíció megszületését – a problémás helyeket fakszimiléj segítségével mutatottam be.

A magyar, a kelet-közép-európai, valamint az arab népzene és a leghaladóbb kortárs irányzatok lehetséges szintézisének megteremtésére törő, számos inspirációs forrást – Schoenberg, Stravinsky, a franciák (Debussy és Ravel) illetve egyéb impulzusokat (például Szymanowski) zenéjét – felvonultató nagy szonáták több szempontot is kínálnak az elemzés számára. A forma, a harmóniakezelés, a zenetörténeti hagyományhoz való kötődés, a dramaturgia, a kompozíciós munkát közvetlenül inspiráló Arányi Jelly-kapcsolat, a megírásukkal egy időben megindult nagy hangversenykörutakon megszólaltatott repertoár hatása – mindezen megközelítések a szakirodalomban eddig is bőséges helyet kaptak. Ezzel együtt maradtak olyan részterületek, melyek kevésbé voltak exponáltak: dolgozatomban elsősorban ezekre koncentráltam.

Így került sor a keletkezéstörténetek új dokumentumokkal kibővített, az eddigieknél terjedelmesebb kidolgozására, s a szonáták recepciójával foglalkozó kutatások rendszerezésére is vállalkoztam

(azok első szakaszainak vonatkozásában, kritikák és visszaemlékezések felhasználásával). Az Universal kiadóval folytatott levelezés a művek elsőkiadásának előkészítését tisztázza eddig ismeretlen adatok felvonultatásával, a forráshelyzet vizsgálata a stemmák pontos leírására szorítkozik.

Az 1. szonáta formai analízise a nagyformán belül a tételciklus olyan belső összefüggéseire mutat rá, melyeket az irodalom eddig kevésbé vagy egyáltalán nem említett, ahogy az életművel való kapcsolódásában is igyekeztem új szempontokat felvetni. A 2. szonáta komplex, igényes feldolgozásaihoz értekezésem egy fontosnak érzett Kodály-párhuzammal járul hozzá.

A nagy szonáták kapcsán a Bartók-hegedűzene vizsgálatának eddig kevésbé preferált területén is kutatásokat végeztem: Somfai László Bartók zongorista-felvételeit elemző dolgozatainak módszereit felhasználva a 2. szonáta 1940-es washingtoni Szigeti-Bartók lemezfelvételét Gertler Endre bejátszásával és Székely Zoltán visszaemlékezéseivel összevetve, a kotta és az interpretáció közötti kapcsolat, az előadói szabadság és hitelesség problémáit vizsgáltam.

A Szólószonáta esetében számos magas színvonalú elemzés tárgyalja a keletkezéstörténet vonatkozásait, valamint a kompozíció kapcsolatát a hegedűirodalom elsősorban Bach-reprezentálta barokk hagyományával. Értekezésem a többféle forrásból származó adatok sorba rendezésével az eddigieknél talán rendezettebb képet ad a keletkezéstörténet (nem könnyen követhető) eseményeiről. A forráshelyzet feldolgozása elsősorban a mű interpretációs vonatkozásaira mutat: Menuhin és Kolisch játszópéldányainak, valamint az elsőkiadás metszőpéldányának vizsgálata több érdekes részlet alapos vizsgálatára adott alkalmat. A kutatást Yehudi Menuhin a műről készített három lemez- és egy budapesti koncertfelvételének analízise bővíti tovább, a kompozíció – Bartók halála miatt megnyugtatóan nem lezárt – definitív alakjának nyomába eredve. Az elemzés elsősorban a darab a hagyománnyal folytatott dialógusára koncentrál, a finálé dramaturgiájáról – a tétel formálódását áttekintve – új értelmezéskísérletet kidolgozva.

A kutatás célja

Munkámmal reményeim szerint érdemben járulok hozzá a Bartók-hegedűzene kutatásának eddigi nagyszerű eredményeihez: részben kiadatlan művek első alapos feldolgozásával, részben már ismert adatok koherens összerendezésével, részben néhány új, saját értelmezés bemutatásával. Az elemzések, valamint az interpretációk vizsgálata pedig talán nem csak a tudományos kutatás, de az előadók számára is hasznos tanulságokkal szolgál majd – e kimeríthetetlen gazdagságú zene megismerésére és továbbkutatására ösztönözve.

Bartók és a hegedűszonáta-műfaj kapcsolata

Bartók kapcsolatát a hegedűszonáta műfajával kezdettől az előadó és zeneszerző kölcsönös egymásra hatása jellemzi: már a diákkori daraboknak élénk kamarazenei gyakorlat a bölcsője, a nagy szonáták keletkezéstörténetének hátterében pedig az 1920-as évek elején megindult nemzetközi hangversenykörutak állnak. A hegedűszonáták értelmezéséhez ezért elengedhetetlen annak a hegedűs repertoárnak a felmérése, mellyel a mester foglalkozott, melyet koncertjein játszott. A legfontosabb források:

- a fiatalkori zeneirodalom-tanulmányait összefoglaló Dille-jegyzék;
- kottatárának Lampert Vera végezte feldolgozása;
- koncertjeinek dokumentációja;
- levelezéséből, írásából, valamint a kortársak visszaemlékezéseiből származó egyéb adatok.

A Dille-jegyzék

Bartók tanulóéveinek páratlanul értékes dokumentuma az a jegyzék, melybe a pozsonyi gimnáziumi évektől a zeneakadémiai tanulmányok kezdetéig feljegyezte a látókörébe került zeneművek címeit. A katalógus a Denijs Dille által összeállított, fiatalkori műveket számba vevő „*Thematisches Verzeichnis*” függelékében jelent meg, „*Inventar der vom Jungen Bartók studierten oder ihm bekannten Werke*” címmel.¹ A címadás jelzi: Dille nem foglalt állást abban a kérdésben, hogy a listán szereplő műveket valóban tanulmányozta-e Bartók, vagy csak tudott a létezésükről – a közreadást tekintette feladatának.²

A teljes jegyzék több részlistából áll,³ az első bejegyzett dátum 1894. július 1., az utolsó 1901. december 31. Dille az egybeesések feloldásával összesen 478 művet talált a jegyzékben, utóbb Bartók iskolai füzetében illetve tankönyveiben talált utalások alapján néhány címmel tovább bővítve azt.⁴

A lista az 1894 nyaratól Erkel Lászlónál tanult zongoradarabok felsorolásával indul, az első 39 kompozíció között mindössze három nem zongorára írott akad: Hummel op. 83 No. 5 triója (13.); Mozart *A-dúr koncertje* (26.), mely Dille szerint az *A-dúr hegedűverseny* (K219) is lehet (61. számmal később újra szerepel);⁵ végül a 35. szám alatt (hiányzik a cím) Raff hegedűszonátáját sejtí a kutató.⁶

Az írásképből következtethetően 1896-ban több hegedűdarab bukkan fel a jegyzékben.⁷ Megjelenésük minden bizonnyal személyes kapcsolatoknak köszönhető, Bartók nagy részüket

1. Dille/Verzeichnis 217–245.

2. Dille/Verzeichnis 217–218.

3. Részletes bibliográfiai leírásukat l. Dille/Verzeichnis 217–221.

4. Dille/Verzeichnis 239–241.. Egy Homérosz *Odüsszeia*-jába becsúsztatott lap (1897/98) például – tanóra alatti levelezés alkalmával – Haydn, Tartini, Grieg és Beethoven szonátáit és Spohr koncertjét sorolja fel.

5. Dille/Verzeichnis 221.

6. Dille/Verzeichnis 237. Kérdéses, hogy az öt Raff-hegedűszonáta közül melyikről van szó.

7. Dille/Verzeichnis 223.

tanulótársai közvetítésével ismerhette meg: legközelebbi pozsonyi diákbárátja, Terebessy János hegedűs volt, akárcsak állandó kamarapartnerei, az Otócska-fivérek legidősebbje, Rezső.⁸ A művek a korabeli hegedűpedagógia és hangverseny-repertoár népszerű reprezentánsai: Beriot 6. és 9. *hegedűversenye*; Spohr, Kreutzer és Rode közelebből meg nem határozott versenyművei, Paganini *Moto perpetuo*-ja, Sarasate *Zigeunerweisen*-je,⁹ Beriot *Fantáziája* és népszerű operák dallamaira komponált *Airs variés*-i.¹⁰ Ries, Kreutzer, Huber kisebb szalondarabjai egészítik ki e műcsoportot, melyből zenei értékét tekintve magasan kiemelkedik két Viotti-hegedűverseny és Beethoven *D-dúr hegedűversenye* (op. 61).¹¹ Néhány zeneszerző (Sarasate, Beriot, Spohr és Viotti) nevét Bartók aláhúzta: feltehetően iskolatársai által tanult művekről lévén szó, előadásukban-gyakorlásukban zongorakísérőként esetleg maga is részt vehetett.

A versenyművek és kisebb darabok után hat Beethoven-, egy Bach-, egy Brahms-, egy Rubinstein-szonáta, valamint a két Schumann-szonáta, a *Fantasiestücke* és a *Fantasie* bejegyzésével megkezdődött a szorosabban vett hegedűszonáta-irodalom feltérképezése is.¹² 1897 végéig egy Bach-, három Mozart-, mind a tíz Beethoven-szonáta, Schumann mindkét szonátája, Brahms *G-dúr* (op. 78), Grieg *c-moll* (op. 8) és Rubinstein *G-dúr szonátája* (op. 13) és Schubert *Rondo brillante*-ja (D 895) került fel (részben újonnan) a listára. A következő két esztendőben három Bach-, öt Händel-, három Tartini, két Nardini-, nyolc Haydn-, tizenkét Mozart-szonáta mellett Schubert *A-dúr szonátája* (D 574), *Fantáziája* (D 934), *Variációi* D 802, a két további Brahms-szonáta, Mendelssohn, Dvořák, Grieg *G-dúr* (op. 13), Raff, Goldmark és Rheinberger szonátái tűntek fel a jegyzékben. Bartók ugyanakkor tovább foglalkozott a hegedűirodalom egyéb területeivel is: többek között Mendelssohn, Bach, Ernst, Bruch hegedűversenyeivel, Beethoven két *Románcával*, Wieniawski és Vieuxtemps polonézeivel és variációs műveivel, Bazzini *Hexentanz (Manók tánca)* című virtuóz darabjával valamint Bach *Chaconne*-jával a *d-moll partitából* (BWV 1004) egészítette ki archívumát. 1900. december 31. és 1902 nyara¹³ között Bach *1. hegedűszonátája* (BWV 1014), *h-moll* (BWV 1002), *E-dúr* (BWV 1006), *d-moll partitái* (BWV 1004) és *C-dúr*

8. Dille/Verzeichnis 238.

9. *A magyar népdal* 80. számú kottapéldájához (*Tollfőszótóban voltam az este...*) fűzött jegyzetében (BBI/5 177.) Bartók utal rá, hogy e népdal Szentirmay *Csak egy kislány van a világon* kezdetű, közkedvelt nótájának változata. Ezzel összefüggésben említi Sarasate *Ungarische Zigeunerweisen* címmel azonosított művét (a „magyar” jelzőt önkényesen alkalmazva), melynek Lassú-szakasza a Szentirmay-dal feldolgozásával zárul.

10. Ez a műcsoport jelenleg is a törzsrepertoár része a zeneiskolák továbbképző osztályaiban illetve a zeneművészeti szakközépiskolákban: a hegedűpedagógia mind a mai napig a párizsi Conservatoire tanmenetét s tananyagát tekinti mintájának, ekként örökítve tovább e metodikai szempontból magas színvonalú, de zenei értékét tekintve meglehetősen vitatható értékű anyagot vö. Harmoncourt. *A beszédszerű zene* (Budapest: Editio Musica, 1988) 18–27.

11. Beethoven-hegedűversenye és Sarasate *Zigeunerweisen*-je később is felbukkan a Dille jegyzékben: előbbi 51., utóbbi 52. számmal.

12. Mivel a sorszámon kívül egyéb információ nem társul a címekhez, kizárólagosan nem jelenthető ki, hogy hegedűművekről van szó. Nagyon valószínű ugyanakkor, hogy a lista ezen szakaszán kizárólag hegedűkompozíciók szerepelnek, Dille hallgatólágosan „Kompositionen für Violine” kifejezéssel is él vö. Dille/Verzeichnis 223.. Az azonosítást megkönnyíti, hogy a jegyzék későbbi revideáláskor Bartók (ezúttal pontosabban adatolva) néhány darabot újra bejegyzett vö. Dille/Verzeichnis 224.

13. Dille/Verzeichnis 233–237.

szólószonátája (BWV 1005), R. Strauss *Esz-dúr szonátája* (op. 18) bővíti tovább a repertoárt Goldmark, Brahms, Bruch, Vieuxtemps, Hubay versenyművei és Wieniawski *Orosz fantáziája* mellett.

A Dille-jegyzék bejegyzéseinek topográfiája arra utal, hogy Bartók esetenként a teljesség igényével fogott egy adott szerző adott műfajba tartozó oeuvre-jének megismeréséhez: ilyenkor vagy közvetlenül egymás után, vagy kisebb-nagyobb szünetekkel, de viszonylag rövid időn belül írt fel több összetartozó darabot jegyzékébe. Joggal gyanítható, hogy az önéletrajzában említett „kamarazenei gyakorlat alkalmain”¹⁴ partnereivel tervezetten játszottak végig komplett életmű-kivágatokat.¹⁵ Ezt a feltevést megerősíti, hogy ilyen jellegű sorozatokat a jegyzéknek csak a pozsonyi évekre vonatkozó szakaszában találni, amikor barátaival a tanulás szándékával és az együttműködés örömeivel dolgozott (egyebek közt) számos hegedűszonátán. Az itt megismert barokk, klasszikus és romantikus irodalmat a zeneakadémiai évek alatt tovább bővítette Bach szólóhegedűre írott műveivel és R. Strauss *Esz-dúr szonátájával*: kijelenthető, hogy 1902-re, a lista lezárásának idejére a műfaj addigi történetéről átfogó képe volt, s későbbi koncertrepertoárjának darabjai (a 20. századi hegedűszonáta-irodalom utóbb megismert remekeit leszámítva) ekkorra mind látókörébe kerültek.

Kortárs hegedűművek Bartók kottatárában

A Bartók által vélhetően ismert 20. századi hegedűrepertoár felmérését Lampert Vera kutatásai tették lehetővé, aki összeállította a kottatárban található kortárs zeneművek katalógusát. Munkája sajnos nem lehetett teljes, hiszen nem számolhatott az Amerikába vitt anyag egy részével, s jó néhány darab elkallódására már dolgozata elkészítésekor (1977) is voltak bizonyítékai.¹⁶

Kortársai oeuvre-jének megismerésére – a vásárláson túl – Bartóknak egyéb lehetőségei is voltak:

- új mű írására készülve információkat gyűjtött az adott műfaj repertoárjának aktuális újdonságairól: kottákat kölcsönzött kiadójától – többek között hegedűműveket is¹⁷ – melyeket tanulmányozás után természetesen visszaküldött, ezért nem maradtak fenn a hagyatékban;
- „könyvtárközi kölcsönzés” baráti gyakorlatának keretében Kodálllyal kölcsönösen kicseréltek egymással érdeklődésükre számot tartó kiadványokat;¹⁸
- zeneszerző kollégáitól, növendékeiktől, valamint újságoktól és kiadóktól számos tiszteletpéldányt kapott ajándékba.¹⁹

14. BBI/1 27. ill. 31.

15. Feltehetően összkiadás-kották vezérfonalát követve.

16. Lampert/Notensammlung 142–143.

17. Az egyik legismertebb eset a nagy *Hegedűversenyé*, melynek megírására készülve Bartók 1936 szeptemberében Weill, Szymanowski és Berg hegedűversenyeinek partitúráit kérte és kapta meg áttekintésre az Universal Editiontól vö. Lampert/Notensammlung 144.

18. Lampert/Notensammlung 143.

19. Lampert/Notensammlung 144.

Lampert a rendelkezésére álló források alapján (1. a Bartók Archívumban őrzött Bartók-hagyaték anyaga, dolgozata írásakor ifj. Bartók Béla tulajdona; 2. a Bartók Archívumnak Pásztor Ditta által adományozott kották; 3. a Pásztor Ditta lakásán található, feldolgozatlan hagyaték) mintegy 1200 műre becsülte a Bartók kottatárában megtalálható 20. századi művek számát, melynek nagy része nyomtatott kotta, töredéke kézirat: ebből 569 darabot mutat be. (A dokumentáció alapján következtetni lehet a listán nem szereplő művek ismeretére is.)²⁰ A hegedűdarabok száma ebből 28. A mester a birtokában lévő kompozíciók legtöbbjét természetesen nem játszotta nyilvánosan, jóllehet valószínűleg érdeklődéssel forgatta egyiket-másikat: ilyen lehetett például Szymanowski *d-moll hegedűszonátája* (op. 9).

A kották beszerzésének időpontja több esetben nem ismert, Lampert ilyenkor a kiadás vagy copyright dátumát közli. A kutató felhívja a figyelmet: bár a jegyzékben szereplő művek a 20. század első felének zenéjéről viszonylag átfogó képet adnak, több jelentős életmű meglehetősen alulreprezentált – kivételt jelent Debussy és Kodály zongoratermése.²¹ A listán számos másodvonalbeli zeneszerző alkotása szerepel: ez is oka lehet, hogy hangversenyein Bartók csekély hányadát játszotta csak a rendelkezésére álló anyagnak. Lampert megjegyzi: amennyiben bizonyíték van rá, hogy maga vásárolta a szóban forgó művet, vagy a kottában bejegyzések találhatók, úgy minden bizonnyal valóban tanulmányozta is a darabot (például R. Strauss *Esz-dúr* vagy Reger *C-dúr hegedűszonátáját*), míg az ajándékba kapott kompozíciók közül sokat valószínűleg ki sem nyitott.²² A kutató Bartók kortárs zenei érdeklődésének tetőpontját az 1920-as évek elejére teszi, ez némiképp megmagyarázza később megjelent jelentős hegedűművek hiányát.²³

Bartók hegedűs hangversenyei

Bartók kamaramuzsikusként illetve zongorakísérőként alig néhány évi tanulás után már a hegedűirodalom nagy darabjaival ismerkedett, ahogyan az Voit Paula visszaemlékezéseiből kiderül:

Pozsonyban egy évig voltunk, akkor el kellett foglalnom a beszercei állást [...] hová időközben áthelyeztek. Ott semmiféle zenei oktatásban nem részesülhetett, mert ő volt abban a városkában a legjobb zongorista. Ez nagyon búsította őt [...] Besztercén volt egy fiatal hegedűs, Schönherr erdész, ki nem talált kísértő hegedűjátékához, valaki azután mondta, hogy az új tanítónőnek van egy 12 éves fia, ki igen jól zongorázik; nem igen hitte, hogy az a fiú fog annyit tudni hogy kísérhesse, de mégis eljött hozzánk. Meg volt lepve, hogy annyi tudást talált és rögtön hozzáfogtak a játékhoz; minden héten egy estén volt azután nálunk

20. Lampert/Notensammlung 142.

21. Lampert/Notensammlung 144.

22. Lampert/Notensammlung 144.

23. Lampert/Notensammlung 144. Olyan műveket például, mint Stravinsky 1931–32-ben készült és 1933-ban megjelent *Duo concertant*-ja, 1933-ban készült és 1934-ben megjelent *Suite italienne*-je, vagy Hindemith 1924-ben publikált szőlőszonátái, 3. és 4. hegedű-zongoraszonátája (1935, 1939), 1939-ben írott *Hegedűversenye*, Prokofjev hegedűversenyei (1923, 1935) stb.

hangverseny; játszották – többek között – Beethoven hegedűszonátáit, köztük a nekem leggyönyörűbb Kreutzer szonátát (:mai napig is kedvencem:) azután a Mendelssohn hegedűversenyét. Nagyon élvezték a szép zenét és látogatók is jöttek, hogy ezt meghallgassák.²⁴

A bő félévnyi besztercei tartózkodás után a Bartók-család visszatért Pozsonyba. A színvonalas zenei élettel rendelkező, művelt polgárváros élénk házimuzsika-gyakorlatába regénybe illő körülmények között kapcsolódott be a kisfiú:

[...] egyszer egy úr az utcán hallotta szép játékát, kérdezősködött a szomszéd boltokban, ki az, aki ilyen jól játszik? Mikor megtudta, hozzánk jött; ez az úr pedig nem volt más, mint Róth tanfelügyelő, ki az én följebbvalóm volt. Ő nagyon szépen cellózott és azt akarta, hogy apukád hetenkint egyszer hozzá jöjjön, hogy őt kísérje és azután más urakkal együtt kamarazenét adjanak elő. Ott nagyon sok darabot megismert, ami előnyére volt; szeretett oda menni, mert élvezte az eddig előtte ismeretlen szerzeményeket. Még a Rigele családhoz is járt, hol szintén kamarazenét gyakorolhatott.²⁵

Néhány év múlva, a gimnazista nagydiák már a kamarazene-irodalom legjelentősebb alkotásait szolgáltatta meg iskolatársaival: 1898. szeptember 11-én például Terebessy János, Otócska Rezső, Otócska Péter és Otócska Pál társaságában Schumann, Dvořák és Brahms zongoraötöseit adta elő házi muzsika keretében.²⁶ Ugyanez a baráti kör bábáskodott első zeneszerzői kísérletei körül, 1898. november 3-án Terebessy, Otócska Péter és Pál a partnerei *Zongoranégyesének* (BB 13) bemutatóján.²⁷ Kísérőként is számítottak rá: az 1897. november 3-i, Polikeit Károly gimnáziumi igazgató névnapján rendezett hangversenyen (miután eljátszotta Liszt *Spanyol rapszódia*ját) Mendelssohn *e-moll hegedűversenyének* fináléjában kísérte Fränzl Ágost hegedűjátékát.²⁸

Az 1899-től a Zeneakadémián továbbtanuló Bartók a pozsonyiéhoz nagyon hasonló zenei viszonyokra talált Pesten. Csakhamar szóhoz is jutott polgári szalonok házi muzsikáin: ezek az alkalmak elsőrangú lehetőségeket kínáltak kamarazene-repertoárja és irodalomismerete bővítésére. 1901. április 19-én írta édesanyjának:

24. Cslev 318. A család 1893. szeptemberétől 1894. április 17-ig élt Besztercén. A beszámolót Bartók gyermek- és tanulóéveiről, ifj. Bartók Béla kérésére, 1921. augusztus 14. és 1922. október 22. között több folytatásban írta meg özv. Bartók Béláné vö. Cslev 315-324.

25. Cslev 318.

26. BBjr/Krónika 25.

27. BBjr/Krónika 25., vö. Cslev 319.

28. BBjr/Krónika 24. vö. Cslev 319. és Bónis/Élet-képek 46. Bónis megjegyzéséhez: Mendelssohn *e-moll hegedűversenyének* tételei *attacca* játszandó nagyformába rendeződnek. Az egybekomponált 1. és 2. tétel után a lassú tétel és a finálé között egy *Allegretto non troppo* tempójelzésű, tizennégy ütemes szakasz áll, mely a szólóhegedű és a zenekar „párbeszédével” vezeti fel az *Allegro molto vivace* zárótételt. Ezt az átvezetést önálló tételnek számolva (amint néha megtörténik) a finálé – ahogy erre a hangverseny plakátja utalt – valóban a „4. tétele” a műnek.

Kedves Mama,

tegnap voltam Kunwaldéknál. Azt hittem, duózni fogunk; de nem ez történt, mert eljött egy amerikai, magyar, 19 éves, görbeorrú és izr. hegedűművész (alighanem az, akit Th.nál láttál). [...] Artmann – ez a neve a művésznak – játszott Bach szonátákat szólo (a chaconnet is). Szépen játszik, sok tudással, intelligenciával; de nekem azért mégsem tetszett a Bach darabok előadása. Jobban egy Tartini szonátáé. Szerettem volna valami modernet hallani, de nem játszott; különben már az nagyon szép, hogy annyi Bachot (3 szonáta) tud kívülről.²⁹ Mindenesetre jobban játszik, mint bárki a tavalyi akadémikusok közül. – Aztán eljátszottuk a Schumann quintettet én + Kunwald + Margit (K.nak másik lány) + Artmann + Adler. Végül még egy Nardini szonátát játszott velem Kunwald, ki meghívott vasárnap délutánra, hogy eljátszhassuk még a Dvořák szonátát is.³⁰

Figyelemre méltó, hogy Bartóknak milyen határozott, koncepciózus véleménye volt a Bach-művek interpretációjáról; nemkülönben kifejezett igénye a modern (kortárs) zenei impulzusok iránt.

A zongoraművész Bartók emlékezetes bemutatkozása Liszt *h-moll szonátájának* előadásával (1901. október 21.) széles körben ismertté tette nevét: csakhamar számos felkérést kapott.³¹ Hubay az elsők között számított rá, s rövid időn belül több hegedűművésszel adott közös koncertet. Önálló műsorszámokat is megszólaltatott e hangversenyeken – a kritikák általában fel is hívták a figyelmet játékaának magas színvonalára. E szereplések ugyanakkor kevésbé számítanak kamarazenei produkciónak, hiszen működése elsősorban versenyművek és virtuóz darabok kíséretének-zongoraszólamának megbízható interpretálására szorítkozott. Teljesen más kategóriába tartozik, amikor 1903-ban saját hegedű-zongoraszonátája (BB 28) zongoraszólamában több alkalommal, más-más hegedűs partnerrel (házi próba 1903. április 26. – Herzfeld Viktor; a 3. tétel előadása 1903. június 8. – König (Kőszegi) Sándor; a mű hivatalos premierje 1904. január 23. – Hubay Jenő)³² a zeneszerző-előadó kettős szerepében lépett közönség elé.

A következő hegedűs hangversenyre majd egy évet kellett várni: 1904. december 16-án Richard Strauss *Esz-dúr szonátáját* (op. 18) játszotta Bécsben (először, egyben utoljára).³³ Újabb két éves szünet után Vecsey Ferencsel közös ibériai hangversenykörútja (1906) írta a hegedűs koncertek újabb fejezetét.³⁴ Feltehetően ugyanettől az évtől intenzíven foglalkozott Reger zenéjével.³⁵

29. A Dille-jegyzékben ebben az időszakban tűnik fel Bach *h-moll partitája* (BWV 1004). Nem elképzelhetetlen, hogy éppen e házi koncerten ismerte meg a művet.

30. Cslev 40–41. A Kunwald-család Budapest egyik ismert zenei-értelmiségi szalonját tartotta fenn ebben az időben: a Kunwald-lányok, Elza és Margit zenéltek, fivérük, Cézár képzőművészettel foglalkozott. Kunwald Elza 1898-ban Dohnányi Ernőhöz ment feleségül. Hasonló polgári-zenei társaságokban forgott Bartók a Fábíán- és az Arányi-család, valamint Gruberné Sándor Emma körében.

31. Jóllehet már ez előtt is játszott ismert muzsikussal: a zeneakadémiai tanár Schiffer Adolffal, majd egy 1900. május 18-i hangversenyen Popper Dáviddal.

32. BBjr/Krónika 53–55. ill. 64., kritikák Ztt II 387–389. és 437.

33. BBjr/Krónika 69.

34. BBjr/Krónika 80–82., kritikák I. Ztt III 296–300. Ezeken a hangversenyeken Bartók ismét kísérőként szerepel. Tallián Tibor véleménye szerint e szerep újbóli elvállalása a párizsi Rubinstein-verseny kudarca után a zongorista

érdeklődésének hegedűs vonzata is jócskán akadt. A német mester hegedűszonátái közül a Lampert-jegyzék a *fisz-moll* és a *C-dúr szonátát* tartalmazza:³⁶ e szonátákat (s Reger egyéb hegedűdarabjait) a Geyer Stefivel való romantikus kapcsolat idején (tehát 1907–1908-ban) sokat forgatta. A rajongott hegedűművésznőhöz szóló levelek némelyike utal is a darabokra. 1907. augusztus 20-án írta:

Mamámat sokféle bajok roppantul lehangoltta. Ezért elhatároztam, hogy szept. 1-én egy hétre elmegyek vele világot látni; legalkalmasabb Velence. Nagyon kérem értesítsen pár sorral, ha 27.-körül hazajöttek, szeretnék magától vagy kedves mamájától néhány utbaigazító tanácsot kérni, miként lehet ott boldogulni. Esetleg régrezhetünk is még sebtibe egy-kettőt? Van még R.-nek 3 ismeretlen hegedűszonátája (a biblVerlagból)

Sokszor üdvözl

az a bizonyos művész, a ki –

– – örül, ha magával régrezhetik.³⁷

Vikárius László a Reger-zene iránti érdeklődés későbbi látványos megcsappanása mögött – Bartók a műveket koncerten nem játszotta, a zeneszerzőt utóbb egyetlen alkalommal említette – a Geyer Stefi-kapcsolat elvetélését sejtí.³⁸ A rövid megjegyzés az *Il Pianoforte* számára 1920-ban írott, 1921-ben „*Della musica moderna in Ungheria*” címmel megjelent cikkben olvasható, benne Kodály *Gordonka-szólószonátáját* Reger „*hasonló fajta műveivel*” hasonlítja össze – az előbbi fölényét hangsúlyozva.³⁹

1907–1921 között Bartók nem játszott hegedűzenét nyilvánosság előtt. 1912–1919 közé eső szinte teljes visszavonulása a koncertélettől amúgy is minimálisra csökkentette fellépéseinek számát, az 1910-es évek néhány hangversenyén a kamarazene-műfajokat Brahms, Reger, Kodály és Debussy cselló-zongoraszonátái valamint Brahms *A-dúr zongoranégyese* képviselték.⁴⁰ Az 1. világháború végével újraindult hangversenyturnék (1921-től számos hegedűesttel) egyfelől repertoárja jelentős bővítésére, másfelől komponálásra ösztönözték. Az első évadok áttekintése jó képet ad a játszott (régebben is előadott és újonnan betanult) művek számának hirtelen növekedéséről.

villámkarrierben való kényszerű csalódás külső jeleként is értelmezhető vö. Tallián/Bartók 50.

35. Vikárius/Modell 53. vö. Kodály/Magyar zene 56., 60.

36. Regertől egyébként összesen 17 mű illetve ciklus szerepel a jegyzékben, ezek legnagyobb részét 1907-ben vásárolta meg vö. Lampert/Notensammlung 159–160.

37. 7. Geyer Stefi-levél.

38. Vikárius/Modell 52–53.

39. Vikárius/Modell 53. A cikk olasz változata: *Il Pianoforte*, II/7, 1921. július 15. 193–197.; angol változata (kisebb változtatásokkal) „The Development of Art Music in Hungary” címmel: *The Chesterian*, New Series, 20 (1922. január), 101–107. Mindkét változatot l. BBI/1 118–128. A magyar fogalmazvány illetve az olasz első kiadás szövegét l. DocB/5 114–120. és 129–133.; az angol változat német nyelvű fogalmazványa és az angol első kiadás szövegét l. DocB/5 125–129. és 134–138. Megjegyzem, hogy a tanulmányban Dohnányi és Weiner hegedűszonátáiról is elismerő szavakat ejt.

40. BBjr/Műhely 120–123.

1919. január 4. és 1923. december 20. között hangversenyein felhangzik Bach *E-dúr hegedűszonátája* (BWV 1016) és két hegedűre írott *C-dúr szonátája*, Händel *D-dúr hegedűszonátája*, Mozart *D-dúr hegedűszonátája* (K306), Beethoven *c-moll hegedűszonátája* (op. 30), *A-dúr „Kreutzer” szonátája* (op. 47), *G-dúr hegedűszonátája* (op. 96), *C-dúr csellószonátája* (op. 102) és *B-dúr triója* (op. 97), Brahms *A-dúr* (op. 100) és Franck *A-dúr hegedűszonátái*. A kortárs kamarazenét Ravel *Triója* (három alkalommal), Kodály *Cselló-zongoraszonátája* (egy alkalommal), Dohnányi *c-moll zongoraötöse* (egy alkalommal), Debussy *Hegedű-zongoraszonátája* (egy alkalommal), Szymanowski *Mythes* és *Notturmo e tarantella* című darabjai (egy-egy alkalommal), Bloch *Brácsa-zongoraszvitje* és *Hegedű-zongoraszonátája* (egy-egy alkalommal) képviselték. A vizsgált időszakban Debussy, Stravinsky, Schoenberg zongoradarabjai, Stravinsky, Ravel, Kodály, de Falla és Pizzetti dalai bővítik tovább a 20. századi szerzők műveinek sorát.

A fokozott előadói aktivitás a zeneszerzői műhelyre sem maradt hatástalan: a hegedűs hangversenyek közvetlen kapcsolatban állnak a két hegedű-zongoraszonáta megszületésével. Ismert, megírásukat mindenekelőtt Arányi Jelly játéka és személye inspirálta, akivel Bartók ekkoriban veszi fel újra a kapcsolatot – de a levelezés tanúsága szerint a zeneszerző a személyi vonatkozásoktól függetlenül is foglalkozott hegedűszonáta megalkotásának gondolatával:⁴¹ rendszeressé váló turnéinak műsoraira gondolva praktikus okokból egyre inkább vonzották a hegedű-zongora együttesben rejlő lehetőségek.⁴² Okkal: egyre több hangversennyel számolhatott. Híveinek növekvő táborában ez idő tájt ugyanis egy olyan nagyszerű hegedűsgárda sorakozott fel (elsősorban a Hubay-iskola kiváló növendékeiből), melynek tagjaival nemcsak saját műveit, hanem a klasszikus repertoárt is szívesen játszotta – Arányi Jelly mellett többek között Székely Zoltán, Waldbauer Imre, Telmányi Emil, Szigeti József, Geyer Stefi, Zathureczky Ede, Gertler Endre társaságában lépett pódiumra. A magyar hegedűsök körébe George Enescu, Henri Marteau és Rudolf Kolisch személyében külföldi művészek is beléphettek.

A hegedűs koncertek 1921-től azután végigkísérték az előadóművész Bartók pályáját: az utolsó fellépés dátuma 1942. április 24.⁴³ A magyar, európai és tengerentúli pódiumokon, több mint 120 hangversenyen előadott repertoár viszonylag kicsi, de rendkívül igényesen válogatott – saját művein kívül a kortársak részéről Szymanowski, Bloch, Ravel és Debussy kompozícióira szorítkozott, a standard repertoárt Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms és Franck szonátái képviselték. Az érett mester nem törekedett a növendéktől látott teljességre: például csak hat Beethoven-szonátát vett műsorára, s mindössze három alkalommal adott teljes Beethoven-szonátaestet; hasonló a helyzet Mozart műveivel: nyilvánosan alig néhányat szólaltatott meg a gazdag termésből.⁴⁴ A diákévek alatt

41. Cslev 325.

42. Cslev 325.

43. BBjr/Krónika 445., kritikák Tallián/Amerikában 128–129.

44. Vö. Demény/Zongoraművész 30. A műsorok hiányos adatolása a G-dúr és a B-dúr hangnemű Mozart-szonáták esetében kérdéseket vet fel, hiszen a mester több hegedű-zongoraszonátát is komponált ezekben a hangnemekben: lehetséges,

nagy kedvvel tanulmányozott olasz preklasszikus mesterek (Tartini, Nardini), Haydn, illetve a 19. századi szerzők (Grieg, Rubinstein stb.) teljesen kikoptak programjából. Nagyobb repertoár felépítéséhez és kézbentartásához feltehetően sem kedve, sem ideje nem volt – túl sok energiát vett volna el egyéb, fontosabbnak érzett tevékenységeitől.

A megszólaltatott műveket egy részét Bartók láthatóan különösen sokra tartotta, akár évtizedek múltával sem veszítették el aktualitásukat számára; más részük (előadóként) csak alkalmilag keltette fel érdeklődését és nem ambicionálta megszólaltatásukat. A hegedűs hangversenyek műsorában – saját műveit leszámítva – két kompozíció játszott valóban meghatározó szerepet: Beethoven *A-dúr „Kreutzer” szonátája* (op. 47) 1921–40 között huszonegy, Mozart *A-dúr szonátája* (KV 526) 1925–1941 között tizenkilenc előadással messze kiemelkedik a repertoárból. Érdekes, hogy Debussy az irodalomban gyakran hivatkozott *hegedű-zongoraszonátáját* mindössze hétszer játszotta el 1921–41 között, csupán egy alkalommal többször, mint Brahms *G-dúr szonátáját* (op. 78), mely 1925–39 között hat alkalommal csendült fel előadásában. A másik két Brahms-szonáta játszottsága szerényebb: az *A-dúr szonáta* (op. 100) három, a *d-moll szonáta* (op. 108) négy előadással szerepel a statisztikákban. (Debussy *Gordonka-zongoraszonátáját* a hegedűszonátánál jóval korábban, 1917-ben játszotta először Bartók, ezt a művet háromszor adta elő 1937-ig bezáróan.) A francia repertoár két másik fontos reprezentánsa, Ravel *G-dúr hegedű-zongoraszonátája* 1929–36 között szintén háromszor került programjába, Franck *A-dúr szonátáját* pedig egy alkalommal szólaltatta meg (1923-ban).

Három-négy alkalom ekként már jelentős játszottságnak mondható: e kategóriába a felsoroltakon kívül Beethoven op. 30-as sorozatának három darabja és *F-dúr „Tavaszi” szonátája* (op. 24), valamint Schubert *A-dúr szonátája* (D 574) tartozik. Ez a mutató azonban némileg csalóka: egyes Beethoven-szonáták előadásszámát az 1939. október 27. és november 12. között Szegeden, Budapesten és Békéscsabán azonos műsorral, Zathureczky Edével adott három hangverseny emelte e kategóriába – esetükben korántsem beszélhetünk évtizedeken át húzódó előadói aktivitásról. A műhelyre gyakorolt hatást pedig éppen nem a játszottság jellemzi a legjobban: Szymanowski hegedűzenéje bizonyosan jobban felkeltette Bartók figyelmét, mint amire a kompozíciók az 1920-as évek eleji, egyszeri megszólaltatása alapján következtetni lehetne.

A zongoraművész Bartók koncertrepertoárját felmérő Demény János két problémára mutat rá tanulmányában: az egyik a rendelkezésre álló programok és a hangversenyeken ténylegesen felhangzó művek közötti eltérések kérdése; a másik: ki volt az inspirátora az adott mű(vek) műsorra tűzésének.⁴⁵

A hegedűművek esetében előbbire az adatok összevetésével viszonylag pontos válaszok adhatók; utóbbinál a hipotéziseknek nagyobb szerep jut. Míg például az említett Reger-szonátázások esetében biztosan Bartók, addig a kortársak hegedűdarabjainak programba vételekor feltehetően az Arányi-

hogy különböző darabokról van szó, de az is lehet, hogy ugyanazokról. A fiatalkori szonátákat nem számolva G-dúr hangnemben a K 301 és K 379; B-dúr hangnemben a K 378, K 372 és K 454 sorszámú művek jöhetnek számításba. A hangversenyműsorokra vonatkozó esetleges új információk kis mértékben átrendezhetik a Mozart-szonáták játszottságára vonatkozó statisztikát.

45. Demény/Konzertrepertoire 169.

nővérek és Székely Zoltán voltak a kezdeményezők.⁴⁶ Az általuk proponált Szymanowski- és Bloch-művek mindazonáltal csupán egy-egy előadást értek meg Bartók hangversenyein: a mester ezekben az esetekben nyilván tolerálta a programra vonatkozó javaslatokat, de ez nem jelentett garanciát a darabok iránti érdeklődés tartósságára vonatkozóan: Bloch műveivel nyilvánvalóan ez volt a helyzet.

Ha valóban felkeltette kíváncsiságát egy kompozíció, Bartók haladéktalanul intézkedett beszerzésének ügyében: erre az egyik legjobb példa Szymanowski hegedűműveinek esete. Vikárius László kutatásai szerint Bartók és Arányi Jelly 1921. szeptember 24. és október 6. között zajlott budapesti találkozásai alkalmával összejátszották a lengyel zeneszerző 1915-ben keletkezett op. 28 *Notturmo e tarantellá*-ját és az op. 30. *Mythes*-t.⁴⁷ A kottákat minden bizonnyal Jelly hozta magával. A művek megszólaltatása nyilván mély benyomást tett Bartókra, aki 1921. október 6-án már írt is az Universal Edition-nak:

Unlängst habe ich Szymanowsky's „Notturmo und Tarantella” ferner die „Trois Mythes” für Viol. und Klavier kennen gelernt, und möchte dieselben am 12. Nov. hier öffentlich spielen. Hätten Sie die Güte mir die beiden Werke zukommen zu lassen? [...]

A kiadó válaszelevelében (1921. október 10-én) udvariasan nyugtázta a kérést, a kért anyagok pedig rendben megérkeztek, így Bartók 1921. november 12-én a Vigadóban Bartók Székely Zoltánnal a *Mythes*-t,⁴⁸ 1923. november 30-án a londoni Aeolian Hallban Arányi Jelly-vel a *Notturmo e tarantellát* műsorára tűzhette.⁴⁹

A koncertprogramok összeállítására vonatkozóan olykor több elképzelés keresztezhette is egymást, ahogy arról Szigeti József számolt be, Bartók 1935. augusztus 10-én hozzá írott levelének közlésével:

Ne haragudj, hogy levélben is nemet mondok, de igazán nem lehet, Budapesten én nem játszom, nem játszhatom saját műveimet. Ennek megvan ezer és egy oka. Legszívesebben sehol sem játszánám őket, amint hogy az egész hangversenyezéssel torkig vagyok, halálosan unom. [...] Tehát az én szonátám helyett a Raveit indítványozom; jól ismered ezt a művet, ismered a szerző intencióit is, hiszen vele együtt (!) játszottad. Bach 6.-t és a Kreutzert szívesen játszom, azonban túl rövid a műsor, vagy nem? Kb. 78 perc zene kell, ugy-e? Milyen hosszú az a Bach? [...]⁵⁰

A fogalmazás itt azt sejteti, hogy a végül elhagyott Bartók-darab mellett a Bach- illetve Beethoven-szonáta műsorra tűzését Szigeti sugallta, a Ravel-mű programba iktatása viszont Bartók ötlete volt. Bach *G-dúr szonátája* (BWV 1019) egyébként eddig még hiányzott a zeneszerző

46. Demény/Konzertrepertoire 170.

47. Vikárius/Modell 113.

48. BBjr/Krónika 189., kritikák Ztt VII 161–162.

49. BBjr/Krónika 212.

50. Szigeti/Beszélő húrok 198., Blev 506.

koncertrepertoárjából, a többi darabot játszotta már – kivéve az *f-moll szonátát* (BWV 1018), melyet soha nem adott elő nyilvánosan – talán Szigeti tudta ezt, ezért ajánlotta előadásra. Az időtartamra vonatkozó kérdés ugyanakkor arra utal, hogy Bartók a tanulóévek óta valószínűleg nem foglalkozott a kompozícióval.⁵¹

Arra is akadt példa, hogy a zeneszerző magára vállalta a teljes műsor összeállításának feladatát. Egy Nagyváradon tervezett koncert ügyében Fischerné Szalay Stefániának írta 1922. november 8-án:

[...] Szatmárt nov. 20.-án játszom. Ha M.Szigeten 22.-én lesz hangversenym, akkor 23.-án érkezem Váradra. Ha Szigeten nem játszom, akkor már 22.-én a délutáni gyorsal érkezem. Szóval legrosszabb esetben is 2 napunk marad próbákra, ami azt hiszem elegendő. T.i. úgy gondolom, hogy – épen a próba-idő szűkreszabottságára való tekintettel – csak 2 zongora hegedű szonátát játszánánk; a harmadik helyett szóloszámom volna. A programot így gondolom:

I. Brahms: d moll heg. zong. szonáta. II. Beethoven: F dur szonáta (op. 10 No. 2.) (zongora-szólo).

III. Franck: heg.-zong. szonáta [...] ⁵²

Bár ez a fellépése végül nem valósult meg, Bartókot továbbra is érdekelte ennek az izgalmas műsornak a realizálása: fél évvel később, 1923. április 5-én, Kassán, a Schalkház szálló dísztermében tartott kamaraestjén, Waldbauer Imre közreműködésével saját művei mellett előadta a két említett hegedűszonátát – Franck remekművének ez volt az egyetlen nyilvános Bartók-interpretációja.⁵³

Összefoglalóan kijelenthető: a hegedűirodalommal való több évtizedes aktív foglalkozás az előadóművész Bartók számára szinte a szólószongora-repertoár gondozásával volt egyenértékű; a zeneszerző pedig a számtalan házi muzsika, próba, hangverseny során kiváló hegedűspartnerek segítségével eredményesen gyarapíthatta a hegedű klasszikus és kortárs irodalmáról szerzett ismereteit, melyeket saját koncepciójába beépítve megalkotta a 20. századi hegedűirodalom egyik legösszetettebb, legizgalmasabb műcsoportját.⁵⁴

51. Az 1935. október 20-án, a Vigadóban megrendezett hangverseny programja végül így alakult: Bach: *G-dúr szonáta* (BWV 1019), Schubert: *D-dúr szonáta* (D 384), Ravel: *Szonáta hegedűre és zongorára*, Beethoven: *A-dúr „Kreutzer” szonáta* (op. 47). A műsort tehát a Schubert-mű egészítette ki megfelelő hosszúságúra vő. BBjr/Krónika 357., kritikák Ztt VII 507–508.

52. Blev 291.

53. BBjr/Krónika 204., kritikák Ztt VII 254–256., vö. Cslev 337–338.

54. Bartók hegedűs hangversenyeinek listáját, a közreműködő partnerekre és az előadott művekre vonatkozó statisztikák a Függelékben láthatók.

c-moll hegedű-zongoraszonáta op. 5 (BB 6) 1895 és**A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 17 (BB 10) 1897****Keletkezéstörténet**

A gimnazista Bartók *c-moll* és *A-dúr hegedűszonátái* keletkezéstörténetének legmegbízhatóbb krónikása Voit Paula, aki 1921. augusztus 14. és 1922. október 22. között unokája, ifj. Bartók Béla kérésére több részletben tartalmas leírást adott a zeneszerző gyermek- és fiatakoráról.¹ Beszámolójából intenzív kamarazenei tevékenység képe rajzolódik ki, melynek során Bartók a zongorás kamarazene-repertoár egész sor nagy darabjával foglalkozott. Az ifjú muzsikust magas technikai-zenei színvonalon játszó iskolatársai-barátai komponálásra is inspirálták: a középiskolai évek alatt született művek az állandó kamarazenei gyakorlat, a zeneirodalom megismerését célzó alapos tanulmányok, valamint Erkel László és Anton Hyrtl zongora- és zeneelmélet tanításának eredményeként a klasszikus-romantikus hangszeres zene formavilágának, nyelvezetének alapos megismeréséről-elsajátításáról tanúskodnak.² Ezek sorát gyarapítja a két hegedűszonáta, melyek közül a *c-moll* kompozíciós munkája (a címlap tanúsága szerint) 1895. július-augusztusra tehető, ugyanakkor Dille és Tallián véleménye szerint az első ötletek talán még Besztercéről valók.³

A pozsonyi zenei életben egyre nagyobb szerepet játszó, diákmiséken orgonáló, 1896-tól komoly virtuóz felkészültséget igénylő zongoraműveket (többek között Liszt *Spanyol rapszodiáját* és a *Tannhäuser-nyitány* hírhedten nehéz átíratát) közönség elé vivő fiatal muzsikust továbbra is nagy ambícióval tört előre. 1898. március 26-án Chopin *g-moll balladája* mellett saját szonátáját (feltehetően a BB12-t) játszotta,⁴ november 3-án *Zongoranégyesének* bemutatójára került sor.⁵ E nagyobb szabású művek közé illeszkedett az előző év végén (1897. november-decemberben) írott, Tallián által „schumannos”-ként jellemzett, egyik osztálytársának szánt *A-dúr szonáta*,⁶ melynek vázlatai (a keletkezéstörténet kedves mozzanataként) Bartók görög tankönyvében találhatók.⁷

A két kompozíció között azonban néhány fontos láncszem hiányzik. Bartók három, újrainduló opusz-számozással is megkülönböztetett műjegyzéke közül a Dille által *c*-betűvel megjelölt, műfajukat tekintve már nagyobb igényű darabokat tartalmazó listán a *c-moll szonáta* az op. 5, az *A-dúr szonáta* az op. 17 sorszámot viseli.⁸ A megírásuk között eltelt több mint két év alatt azonban

1. Cslev 315–324.

2. Tallián/Bartók 24–25.

3. Dille/Verzeichnis 84., Tallián/Bartók 25.

4. BBjr/Krónika 25. vö. Demény/Zongoraművész 16.

5. BBjr/Krónika 25.

6. Tallián/Bartók 25. vö. Dille/Verzeichnis 89–90.

7. Dille/Verzeichnis 90. vö. Somfai/Kompozíciós módszer 303.

8. Dille/Verzeichnis 10–14., faksimile I. Dille/Verzeichnis 281. és Bónis/Élet-képek 48.

lázás munka zajlott a műhelyben: a szólószonórás- és a kamaraműfajokban egyaránt több nagyobb lélegzetű mű készült el. Sajnos ezek egy része, a DD 38–44 és DD 46–48 sorszámú kompozíciók elvesztek:⁹ hiányuk a hegedűszonáták szempontjából különösen is fájdalmas, tekintve, hogy közülük a DD 39 (op. 7) *Stücke für Violine* (1895), a DD 40 (op. 8) és DD 41 (op. 9) pedig egyaránt *Fantasie für Violin* címet viselte (mindkettő 1896-ból).¹⁰ A két hegedűszonáta között a kompozíciós tudás és a hangszerkezelés tekintetében egyaránt szembetűnő hatalmas fejlődés állomásait a „közbeeső” hegedűdarabok híján csak regisztrálni lehet, bemutatni nem. Az egyetlen adalék egy tizenhat ütemes, C-dúr hangnemben álló töredék hegedűre és zongorára (DD B8–BBA BH46/12b), melyet Dille ugyancsak 1895-re datál.

9. Dille/Verzeichnis 84–88. vö. Somfai/Kompozíciós módszer 303.

10. Dille/Verzeichnis 84–85.

c-moll hegedű-zongoraszonáta op. 5 (BB 6)

1895

Forráshelyzet

Vázlat:

DD E35 / vázlat az 1. tételhez, kézi kottavonalazású kis füzetben, 10 pp.

A ceruzával írott, zsebben hordott, meglehetősen viseltes füzetnek csak az első felében dolgozott Bartók: itt lelhetők fel a *c-moll szonáta* nyitótételének vázlatai is.¹ A végleges műalak jelentősen különbözik ezektől: a változtatások a tematikát és a harmóniai tervet egyaránt érintették.

A vázlat első tizenkét üteme megegyezik a végleges formával, ám a hegedűtéma nem c-mollban, hanem f-mollban áll. A kétszer ismétlődő, háromhangos témafejezetében Bartók utóbb elvetette a *pianissimo* első hangra következő két nyolcad hirtelen *fortissimo*-jának kontraszt-ötletét, ahogyan a 3. ütemtől a hegedű *pianissimo* második frázisát utóbb az első két ütem egységesen *fortissimo*, a 3–4. ütem *forte* játszandó verziója váltotta fel. Az 5. ütemtől a vázlat (egy-egy hangnyi különbséggel) a végleges formát hozza, az 5–8. ütemet ismétlő 9–12. ütem oktavtranszpozíciójával, c-moll felé modulálva. (A téma a két hangszer között történő felosztásának itt még nincs nyoma.) A vázlat következő nyolc üteme tovább parafrázeálja az 5–8. ütemet, Esz-dúr felé indulva: utóbbi hangnemben szólaltatta volna meg a zongora az 1. téma háromhangos témafejezet-motívumát, először b-, majd c-kezdőhangról. (Ez a mozzanat, a témafejezet nagyszekund-transzpozíciója viszont többször is megjelenik a végső változatban, először c-moll / d-moll relációban, a 13–14. ütemben). A vázlat 25–29. ütemében f-moll felé modulált a tétel: a 30. ütemben itt, a szubdomináns hangnemben szólalt meg a 2. téma – a végleges formában az 1. és 2. tématerület között c-moll / f-moll helyett c-moll / d-moll kapcsolat mellett döntött Bartók.

A 2. téma szabályos, periódus-építkezése jellemezte az elvetett anyagot is, a karakter azonban a kész forma kantábilis hegedű-dallamával szemben induló. Nem egészen világos, hogy melyik hangszer kapta volna a megszólaltatás feladatát: a vázlat 29. ütemében ugyanis az addigi egyszisztémás írásmódot Bartók kétszisztémásra váltotta. A 21–24. ütemben a basszuskulcs még nyilvánvalóan a zongoraszólamra utalt, a 25. ütemtől azonban eldönthetetlen, hogy a zongora vagy a hegedű szólamát írta vajon tovább a fiatal komponista. A nyolcadmenetet indító oktavugrás és az azt követő skálamotívum a 3. ütemmel rokon: elképzelhető, hogy itt is a vonós játszotta volna a

1. Dille/Verzeichnis 198–199. Sajnos ezt a füzetet nem állt módomban megvizsgálni, mivel nem szerepel a ZTI Bartók Archívumának átadott hagyatékbán. Dille azonban számos részletet közölt belőle, így az 1. tétel expozíciójának egy jelentős részét, valamint egyéb témákat (Dille/Verzeichnis 201–204.) Éppen a *c-moll szonáta* vázlatai alapján datálja Dille a füzet használatát 1895-re vö. Dille/Verzeichnis 201.

nyolcadokat, ez esetben a zongoráé a 2. téma. A két szólam egymáshoz rendelésének módja, valamint a téma indulókaraktera egy lehetséges mintára is utal: Beethoven op. 30 No. 2 *c-moll hegedű-zongoraszonátája* nyitótételének melléktémájára.

A nyolc ütemes indulótémát b-moll felé vezette tovább Bartók, újabb hat ütem múlva ismét f-mollba érkezve vissza. A folytatásban mozgékony nyolcadmenetek veszik át a főszerepet, melyek a 29. ütemből ismerős, a C-dúr szeptimakkord hangjait körüljáró figurációból bontakoznak ki. A szakasz felépítése iskolásan merev: a c-ről induló kétütemes frázis azonnal megismétlődik, majd szekvenciálisan egy hanggal feljebből indulva még kétszer elhangzik.

A Dille által közölt további töredékek között (jóllehet ezekre nem hivatkozik) három tartozik még a *c-moll szonátához*, közelebbről a fináléhoz: az 1. téma vázlata E 42., a 2. témáé E 45., a 3.-é E 46. jelzetű.²

A hét ütemes, E 42. jelzetű töredék Dille által javasolt előjegyzése hibás: a téma dúrban van, az előjegyzés ezért itt helyesen két #. A végső forma hangneme C-dúr, a vázlatához képest egy hanggal mélyebből, g-ről indul majd a téma. A 2. téma témafej-vázlata G-dúrban áll: ebben a hangnemben végül nem jelenik meg a tételben. A 3. téma témafejének négy ütemes, a véglegestől főleg befejezésében eltérő vázlatát viszont első megjelenése (81–84. ütem) hangnemében, G-dúrban jegyezte le.

Tisztázat:

BBA BH4 / Voit Paula másolata, kezdete autográf, 27 pp.

A darab tisztázatát Voit Paula készítette, a kottában számos, Bartóktól származó korrekció látható. A ceruzás javítások legtöbbje utólag tintásított. A hegedűszólamba bejegyzett kötőívek Dille véleménye szerint a zeneszerzőtől vagy a művet olvasó hegedűstől egyaránt származhatnak.³ Minden kétséget kizáróan Bartóktól valók azonban az 1. tétel *Allegro*, valamint a 2. és 3. tételt összekötő szakasz *Moderato* és a zárótétel *Allegro vivace* tempójelzései. Ugyancsak ő írta be a dinamikai, valamint az *arco* és *pizzicato*-jelzéseket is. A címlapon *Sonáta / Zongora és hegedű számára / Szerző / Bartók Béla (1895 jul.aug.) / Op. 5 (1895)* cím olvasható, az első ütemek felett *Sonata*, a jobb sarokban *Bartók Béla op. 5* megjegyzés.⁴

2. Dille/Verzeichnis 203–204.

3. Dille/Verzeichnis 83.

4. Dille/Verzeichnis 83–84., Somfai/Kompozíciós módszer 303.

DD B8 – BBA BH46 / 12b / C-dúr hegedű-zongora szonáta autográf töredék, 2 pp.

A Dille által ugyancsak 1895-re datált tizenhat ütemes C-dúr töredék rendeltetése kérdéses: bár stílusában igen emlékeztet a BB 6 *c-moll szonátára*, nem kizárható, hogy a DD 39–41 sorszámu, 1895–97 között komponált, de elveszett hegedűművekhez készült vázlatról van szó.⁵ Érdekesség, hogy a vázlatban két különböző darab első ötletei keverednek: a lapot 180°-kal elforgatva a szonáta-töredék második oldalán háromnegyedes metrumú, szekvenciázó motívumokból álló, dallamos F-dúr keringőzene látható. A keringő az 1. lap utolsó szisztémájában folytatódik, itt azonban már csak a dallamot jegyezte le Bartók, a kíséretet nem. Harminckét ütemnyi terjedelemig a vázlat jól olvasható: itt ér össze a feltehetően utóbb íródott hegedűszonáta-töredékkel, a két írásréteg összefonódása a továbbiakban lehetetlenné teszi a tánczene követését.

A 2. lap margóján további témafeljegyzések láthatók: egy 6/8-os metrumú, négy ütemes A-dúr frázis; egy 4/4-es metrumú, öt ütemes a-moll fúgatéma bemutatását és a comes első belépését rögzítő töredék; valamint egy kézzel húzott szisztémára rögzített, 12/8-os metrumú, szekvenciázó motívum, a-moll I – V félzárlattal lekerekítve.

5. Dille/Verzeichnis 84–85. és 179–180., Somfai/Kompozíciós módszer 303.

c-moll hegedű-zongoraszonáta op. 5 (BB 6)

1895

Elemzés

„In meiner Jugend war mein Schönheitsideal nicht so sehr die Art Bachs oder Mozarts als die Beethovens.”¹

„Nem minden komponistának adatott meg, hogy mint Beethoven, egymaga törjön meg minden nehézséget és alkosson minden egyes művében tökéletet.”²

A fiatal Bartók kompozíciós tudásának tényleges színvonalát ellentmondásosan ítéli meg a szakirodalom. A juvenáliákról alapos disszertációt publikáló Weiss úgy vélte: a zeneakadémiai évek előtt Bartók lényegében nem tanult zeneszerzést – Erkel László, majd annak 1896-ban bekövetkezett halála után Anton Hyrtl vezetésével ugyan vett összhangzattan-leckéket, de ezek színvonala alatta maradt a professzionális zeneszerzés-stúdiumoktól elvárhatóknak.³ Dille más véleményen volt: Erkel elmélettanári szerepének kisebb, Hyrtl-ének azonban nagy jelentőséget tulajdonított, annak eredményességét a zeneakadémiai felvételi vizsga kitűnő sikerével igazolva.⁴ Bartók a *Zenevilág* 1903-as évfolyamának 25. számában, Kacsóh Pongrác tollából megjelent első életrajzában mindkét tanáráról szó esett:⁵

Mint Bartók maga beszéli, mikor Erkel kezei közé került, a sokszor megszakított tanulás és a mesterek folytonos váltakozása következtében nagyon rendetlenül és hebehurgyán játszott, többnyire túlnehéz, korának és technikájának meg nem felelő darabokat. Erkel komoly tanulásra fogta őt és hogy csapongó képzeletét kissé fékezze és figyelmét jobban összpontosítsa, a komponálástól is elvonta. [...] Erkel László körülbelül 15 éves koráig tanította a fiút, aki kezei alatt szép haladást tett. [...] Zeneszerzést még mindig nem tanult, sem tanártól, sem könyvből, de azért folytonosan komponált, ez időben kezdte meg a partitúrák tanulását is, anélkül, hogy a transzponáló hangszerekről biztos ismeretei lettek volna. A legelső partitúra – amit a maga pénzéből vásárolt – Beethoven III. Leonora-nyitánya volt. A derék Erkel László azonban meghalt és Bartóknak ismét mestert kellett változtatni. Új mestere Hyrtl pozsonyi zenetanár volt, aki a zongorázáson kívül összhangzattanra is tanította őt. Ezek a tanulmányok azonban erősen elméleti irányúak lehettek, mert mint Bartók maga mondta nekem, a komponálgatást még mindig a régi mederben, az új

1. Nüll, Edwin von der. *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930) 108.

2. BÖI 689.

3. Weiss/Schaffensentwicklung 192–193.

4. Dille/Verzeichnis 36.

5. A két pedagógus neve Voit Paula visszaemlékezéseiben is felbukkan: „Erkel tanár összhangzattanra is tanította, később pedig (:Erkel halála után:) Hyrtl zenetanár vezette őt tovább.” Cslev 319.

ismeretek értékesítése nélkül, inkább instiktíve folytatta tovább. De hogy Hyrtl szintén derék és lelkiismeretes mester volt, annak bizonyosságául Thomán akadémiai professzorra hivatkozom, aki szintén személyesen közölte velem, hogy mikor Bartókot először meghallgatta, szintén csodálta, hogy a sok mester és a kalandos tanulás dacára „egyáltalában nem volt elrontva!”. A ki a zeneakadémia tanítás szigorú alaposságát ismeri, az érti, hogy e nyilatkozat igen sokat mond.⁶

Talán „az erősen elméleti irányú” tanulmányok iránti utólagos ellenérzés diktálta, hogy 1905 és 1923 között magyarul és németül fogalmazott, egyre részletesebb önéletrajzában Bartók már nem említette Hyrtl nevét.⁷ Az utolsó autobiográfia-verzió (német változata a *Musikblätter des Anbruch* 1921 márciusi Bartók-különszámában jelent meg, magyar fordítása 1923-ban *Az Est Hármaskönyvé*-ben olvasható) így számolt be a tanulmányok első szakaszáról:

Nagyszőlőssre kerültünk, azután Besztercére, Erdélybe, végül 1893-ban Pozsonyba. Minthogy már kilencéves koromban kezdtem apró zongoradarabokat komponálni és 1891-ben Nagyszőlőssön mint „zeneszerző” és „zongoraművész” a nyilvánosság előtt is felléptem, nagyon fontos volt számunkra, hogy végre nagyobb városba költözködjünk. A magyar vidéki városok között akkoriban kétségkívül Pozsonyban volt a legélénkebb zenei élet, és így alkalmam nyílt arra, hogy egyrészt Erkel Lászlónál, Erkel Ferenc fiánál, zongoraleckéket vehessek és összhangzattant tanuljak egészen tizenöt éves koromig, másrészt pedig néhány – bár nem valami jó – zenekari hangversenyt és operaelőadást meghallgassak. A kamarazenei gyakorlat alkalmam sem hiányzott, és így tizennyolc éves koromig aránylag elég jól megismerkedtem a zeneirodalommal Bachtól Brahmsig. Wagnernél azonban csak a „Tannhäuser”-ig jutottam. Eközben szorgalmasan komponáltam Brahms és a nálam négy évvel idősebb Dohnányi ifjúkori műveinek, nevezetesen I. opuszának, hatása alatt.⁸

A gimnáziumi évek alatt komponált művekre az intenzív kamarazenélés során megismert darabok hatása joggal feltételezhető, ám a *c-moll szonáta* gyökereit még Besztercén sejtí a kutatás, Bartók zenetörténeti ismereteire vonatkozóan pedig ebből az időszakból kevés adatunk van.⁹ Voit Paula visszaemlékezései Beethoven-szonáták és a Mendelssohn-hegedűverseny előadásáról szóltak:¹⁰ Dille a hegedűszólam kettősfogásaira és flageolett-hangjaira hivatkozva a nyilvánvalóan képzett Schönherr erdész játékának közvetlen hatását feltételezte Bartók első hegedűszonátájának koncepciójára.¹¹

Ez a koncepció pedig a jelek szerint Beethoven hatása alatt áll: Ujfalussy József Bartók legalapvetőbb zenei élményei között hangsúlyozottan a bonni mester darabjainak megismerését sorolja

6. *Zenevilág* IV. évfolyam 25. szám (1903. július 2.) Az életrajzi adatok Bartók személyes közléséből valók. 1903. június 27-én írja édesanyjának: „Kacsóhnál is voltam ma; roppant sok életrajzi adatot kért tőlem. A jövő heti számban életrajzomat fogja hozni. A következő számban pedig ismert és ismeretlen szerzeményeimről fog tárgyalni, többek között „Kossuth”-ról is.” Cslev 107. Kacsóh a *Kossuth-szimfóniáról* írt kritikáját, benne utalásokkal az említett életrajzi cikkekre l. Ztt II 412.

7. Vö. BBI/1 25–35.

8. BBI/1 31.

9. Dille/Verzeichnis 84., Tallián/Bartók 25.

10. Cslev 318.

11. Dille/Verzeichnis 4.

első helyre.¹² Ezek az ismerkedések már Beszterce elé datálhatók: első nyilvános hangversenyén (Nagyszöllős, 1892. május 1.) Bartók Beethoven-szonátátételt játszott.¹³ Édesanyjának Nagyváradról (1891 szeptemberétől 1892 tavaszáig jár itt gimnáziumba)¹⁴ írott leveleiben is Mozart- és Beethoven-szonátákról esett szó, köztük az op. 53. *C-dúr „Waldstein”* szonátáról.¹⁵

A Beethoven-hatás a pozsonyi években tovább erősödött: utóbb így vallott Geyer Stefinek:

Jól emlékszem még: 14 éves koromban hallottam először Beethoven cis moll kvartettjét;¹⁶ rajongtam érte, meg akartam ismerni. Persze ez nem ment olyan könnyen: a pénz nálunk szűken volt; várni kellett a következő karácsonyig, s akkor se a partitúráját kaptam, hanem a 4-kezes kivonatot, mert az olcsóbb. Tanulmányoztam, nem sokára tudtam kótánélkül, játszogattam a zongorán 2 kézre [...]

1895 végén vagy 1896 elején háromszisztémás átíratot készített a kvartett nyitótételéből, mely az aktív használat nyomait mutatja.¹⁷ Utóbb – a Dille-jegyzék tanúsága szerint 1898 tavaszán – intenzíven foglalkozott a darabbal, a cím mellé (kivételesen) az első öt ütemet is feljegyezte, melyben a belga kutató a kompozíció iránti erős vonzalom jegyét látta.¹⁸ A Dille-jegyzék az említetteken kívül Beethoven-művek impozáns sorát vonultatta fel: szimfóniák, nyitányok, zongoraversenyek, a *Hegedűverseny*, több vonósnégyes, zongora-, cselló- és hegedűszonáták, a *Diabelli*- és az *Eroica-változatok*, vonós és zongorás triók, egyéb kamaraművek (például a *Szeptett* és az *F-dúr kürtszonáta*), számos dal és zongoradarab került Bartók látókörébe.¹⁹ Persze valószínűsíthető: hangzó élmény kevéshez kötődött.

A Beethoven-zene hatása a fiatalkori művekre jellemző közvetlen kapcsolattól a késői darabokban egyre áttételesebbé váló utalások irányába halad.²⁰ A *c-moll szonátában* lépten-nyomon felbukkanó áthallások értelmezése értékes információkkal szolgál a fiatal Bartók zenei gondolkodásáról.

12. Ujfalussy/Bartók I 22. és 26.

13. BBjr/Krónika 19–20. A szóban forgó koncerten, 1892. május 1-én Nagyszöllősen, a Megyeház nagytermében a *Duna folyása*, valamint egy-egy Grünfeld- és Raff-kompozíció mellett Beethoven *C-dúr „Waldstein”* szonátájának (op. 53) első tételét adta elő Bartók vő. BBI/I 34–35. A koncert plakátját és a róla szóló kritikát l. Bónis/Élet-képek 41.

14. BBjr/Krónika 18–19.

15. Cslev 11. és 13.

16. Bartók feltehetően a Hellmesberger-vonósnégyes 1895. december 12-i pozsonyi koncertjén hallotta először a művet, vő. Vikárius/Modell 107., Dille/Verzeichnis 186.

17. Vikárius/Modell 106–107., Dille/Verzeichnis 186.

18. Dille/Verzeichnis 186. és 228., vő. Vikárius/Modell 107.

19. Dille/Verzeichnis 242.

20. Az 1. vonósnégyes és az op. 131 *cisz-moll kvartett* indításának hasonlósága, valamint a 3. *zongoraverseny* lassú tételének az op. 132 *a-moll kvartett* „Lid háláénekével” való feltételezett párhuzama valóságos toposzaivá lettek a Bartók-irodalomnak, vő. Kárpáti/Kamarazene 22., Vikárius/Modell 106–107. és 203., Tallián/Bartók 81. és 310. stb. A Beethoven-életmű Bartókra gyakorolt hatásáról bővebben l. Kárpáti/Kamarazene 21–27.

1. tétel

A nyitótétel (*Allegro*) 1. tématerülete azonnal asszociációkat indíthat el a hallgatóban. A szünettel elválasztott, unisono játszandó háromhangos motívumok (g-c-h / g-d-c), majd az előretörő nyolcadmenet és a cél: a domináns félzárlat több Beethoven-tételindítást is emlékezetbe idézhet. Weiss felhívja a figyelmet az intervallumok bővítésének fontosságára: az 1. téma témafejének háromszori ismételése kvart, kvint és oktáv hangközökre tágítja a kezdőmotívumot,²¹ emiatt, s elsősorban a ritmika alapján az op. 10 No. 3 *D-dúr zongoraszonáta* zárótételére hivatkozik az 1. téma lehetséges mintáját keresve.²² A karakter és a harmóniai terv alapján ennél azonban jóval indokoltabbnak tűnik az op. 10 No. 1 *c-moll zongoraszonáta* illetve az op. 30 No. 2 *c-moll hegedű-zongoraszonáta* fináléival párhuzamot húzni: közös jellemzőjük a kezdőütemek indulatos kitörését megnyugtató domináns félzárlat, majd az utótag végén az alaphangnembe való visszaérkezés.

Az op. 10 No. 3 *D-dúr szonátát* 1894-ben, az op. 10 No. 1 *c-moll szonátát* azonban csak 1896-ban, a *c-moll hegedű-zongoraszonátát* pedig 1897-ben jegyezte fel a Dille-jegyzékbe Bartók, ám a hegedűszonáta éppenséggel szerepelhetett a Voit Paula visszaemlékezésében említett besztekeri házi muzsikák műsorán. (1a-d kottapéllda)²³

1a kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 1. tétel – 1–17. ütem

21. Weiss/Schaffensentwicklung 202.

22. Weiss/Schaffensentwicklung 202.

23. A kottapélldák a kompozíció a Bartók Archívumban őrzött, Voit Paula által készített tisztázatának (BBA BH4) kutatási célokra készült másolatából valók.

1b kottapélda

Beethoven: D-dúr szonáta op. 10 No. 3 / 1. tétel – 1–12. ütem

L. van BEETHOVEN, Op. 10. N^o 3.

Presto

1c kottapéllda

Beethoven: c-moll szonáta op. 10 No. 1 / 3. tétel – 1–9. ütem

Finale
Prestissimo

1d kottapéllda

Beethoven: c-moll hegedű-zongoraszónáta op. 30 No. 2 / 4. tétel – 1–14. ütem

FINALE
Allegro

Bartók a téma robusztus jellegét ellensúlyozó változatosságra törekedett a hangzásképpen: az első félzárlatot (4. ütem) követően a zongorának adta a vezető szerepet, a hegedű kísérszólamát pedig pizzicato játszatta a 8. ütem újabb félzárlatig. A harmóniak is változnak: az 5. ütem kvintszext-

akkordja helyett a 9. ütemben szeptimakkord áll. Az 5–7. ütemek *piano* zongorafrázisát a folytatásban azután a hegedű veszi át, a 12. ütem végén kanyarodva vissza a tonikára.

A folytatás az 1. témára épül, újra a zongora vezetésével, a témafejet továbbvariáló 13. ütemet a 14. azonnal ismétli egy nagy szekunddal feljebb: talán Beethoven *I. szimfóniája* nyitótételében az *Allegro con brio* hasonlóan hirtelen C-dúr/d-moll váltása lehetett a minta.²⁴ (2. kottapéllda)

2. kottapéllda

Beethoven 1. szimfónia op. 21 / 1. tétel – 12–27. ütem

Allegro con brio (♩ = 112)

12

2 Fl. *p*

2 Ob. *p*

2 Cl. (Do) *p*

2 Fg. *p*

2 Cor. (Do) *p*

VI. I. *p*

VI. II. *p*

Vle. *p*

Vlc. e Cb. *p*

19

2 Fl. *p*

2 Ob. *p*

2 Cl. (Do) *p*

2 Fg. *p*

2 Cor. (Do) *p*

VI. I. *p*

VI. II. *p*

Vle. *p*

Vlc. e Cb. *p*

cresc.

24. Weiss/Schaffensentwicklung 205.

A 15–17. ütemek a modulációt továbbszövő, a d-moll dominánsát bő szextes akkorddal (b-d-gisz) megerősítő zárlatának a gisz-a szekundon kígyózó hegedűmotívumát Weiss a *Pathétique*-szónáta (op. 13) hasonló szakaszával (1. tétel / 49–50. ütem) állította párhuzamba.²⁵

A 18. ütemben, d-mollban induló, kantábilis, *dolce* 2. témaerület gazdag zenetörténeti háttérét is gondosan felmérte a német kutató, ám kellő alap nélkül:²⁶ az általa felsorolt Liszt-, Schumann-, Chopin-, Weber-, Mendelssohn- és főleg Richard Strauss-művek 1895-ben még nem voltak megtalálhatók Bartók zenetörténeti archívumában. Arra azonban joggal hívta fel a figyelmet, hogy a fiatal zeneszerző (Beethoven hatására) az első két témaerület közötti hagyományos T–D viszony helyett inkább a T–SD reláció kiépítéséhez vonzódott.²⁷ Megjegyzem, hogy a téma első frázisában a szubdomináns harmónia használata ugyanennek a kapcsolatnak egy további vetülete, melyet következetesen végig is vitt a tételen Bartók. Az intervallumok az 1. témára jellemző bővítése itt is megjelenik a kisterc-ambitusból a 6. hang szextugrására merészen előrelendülő melódiavonalban.²⁸

(3. kottapéllda)

3. kottapéllda

Bartók: c-moll szónáta BB 6 / 1. tétel – 18–28. ütem

25. Weiss/Schaffensentwicklung 204.

26. Weiss/Schaffensentwicklung 56–57.

27. Weiss/Schaffensentwicklung 241–243.

28. Weiss/Schaffensentwicklung 202–203.

A hegedű *dolce* témáját a 22. ütemtől a zongora jobb kéz szólama veszi át, a vonós nyolcadai fokozatosan beleolvadnak a kísérőszólamba, a tétel kompozíciós szempontból egyik figyelemre méltóan sikerült mozzanataként.

A 23–25. ütem a-moll felé irányuló modulációját követően a 26. ütemben induló szakasz (a zongora tömött, szinkópás akkordjait és a hegedű nyolcadmeneteit követően a 29. ütem – a 8.-at idéző – C-dúr zárata állítja csak meg egy pillanatra) a melléktéma-terület rövid továbbfejlesztésébe kezd. Ez egyelőre a kísérőszövet változtatását jelenti: a 30. ütemtől változatlan formában megszólaltatott hegedűs 2. témához a zongora bal kéz-duola / jobb kéz-triola, majd unisono triola akkordfelbontásai csatlakoznak (b-desz-c-g szűkített terckvart és asz-c-f szextakkord határozza meg a harmóniai szövetet). A 37. ütem újabb, plagális irányból megközelített C-dúr zárata után a 38–41. ütemben a zongora is felidézi a 2. témát, majd a 42. ütemtől a két hangszer viharzó oktávmenetei vezetnek az 1. téma terület anyagával rokon, Weisst az op. 13 *c-moll* „*Pathétique*” szonáta rondótémájának befejezésére emlékeztető záró motívum kétszeri ismétléséhez (45–48. ütem). A 49. ütem improzans c-moll zárlattal kerekíti le az első nagy formarészt.²⁹ (4. kottapéllda)

4. kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 1. tétel – 39–51. ütem

29. Weiss/Schaffensentwicklung 202–203.



A 49. ütem második felében ismét az 1. téma markáns témafeje csendül fel, az 50. ütemben (a 13–14. ütem mintájára) egy szekvenciális lépéssel d-mollba érkezve.

Ezen a ponton nem odázható tovább a forma meghatározása. Weiss szonátaformaként értelmezi, megjelölve a fő- és melléktémákat, az expozíció és a rekapituláció határait.³⁰ A hagyományos modell kritériumainak azonban határozottan ellentmond, hogy az úgynevezett expozíció (gondosan előkészítve) az alaphangnemben, vagyis c-mollban zárult a 49. ütem elején, innen indult újra (rögtön d-moll felé modulálva) az 1. téma. Ez a harmóniai terv a hagyományos szonátaformával csak ügyel-bajjal összeegyeztethető, ám érvényes a szonátarondóra, melyben a rondótéma második megjelenése rendszerint az alaphangnemben áll.³¹ A *c-moll szonáta* nyitótétele ekként szonátarondó, s nem szonátaforma.

A 49–68. ütemben c-moll, d-moll és f-moll sikokon áthaladva az 1. téma fragmentálása zajlik, erőteljesen megrajzolt záratokkal, a két hangszer kissé színpadias, izgatott párbeszédével (61–65. ütem). A 69–80. ütemek a 2. témát hozzák f-mollban (az első frázist záró kvart-hangköz tritonusra bővítve), a 73–76. ütemben új elemként megjelenő komplementer hegedű- és zongora szeptim- és szextmenetek a 77–80. ütemben, c-mollban álló 2. témát követően ismét felhangzanak (81–84. ütem), a 84. ütem c-moll zárlatát készítve elő. (A 83–84. ütemben a hegedűszólam a c-orgonaponthoz társuló esz-g, f-asz, esz-g és d-f kettősfogásainak alsó hangjait Bartók – feltehetően a technikai nehézségeken könnyítendő – utólag kihúzta.) A folytatásban, az 1. téma második frázisát (5–6. ütem) idéző szakaszban Weiss Bartók az addigi szabályos formaképzést fellazító megoldására hívja fel a figyelmet:³² a 85–88. ütemek előtagjára a 89–95. ütemek a két hangszer ellenmozgásából kialakított bővített utótagja felel. A 95–99. ütemekben az 1. téma témafejéből szőtt, a fisz-a-c-esz szűkített szeptimet követő (az alaphelyzetű felrakás háromszori megismétlése nem különösebben ötletes) domináns félzárlatot kétszer (másodszor oktávval magasabban) megismétlő zárófrázisok mintegy kérdőjellel búcsúznak a formarésztől.³³

30. Weiss/Schaffensentwicklung 202.

31. Vö. Schoenberg/Zeneszerzés 207–208.

32. Weiss/Schaffensentwicklung 204.

33. Tallián/Bartók 25. Tallián Bartók egy Nietzsche-széljegyzetére hivatkozik a művel kapcsolatban, mely ezen a ponton

Az 1–49. ütemeket „ténylegesen” a 100–161. ütemek rekapitulálják. A 100–118. ütem az 1. tématerületet kisebb változtatásokkal szóltatja meg (például a 108. ütem hegedűszólamban vagy az 111. ütem zárómotívum-variánsában),³⁴ de a tételkezdet lendületét elveszítve a 112–118. ütemek hezitáló záratainak sora töredezetté, s némileg gépiessé teszi a zenét. A 118–119. ütemek a domináns G-dúr akkord különböző fordításai (szext, kvintszext, kvartszext) vezetik be a 120–135. ütemben felhangzó 2. témát (először a zongorán, majd a hegedűn – 124. ütem). A c-moll tonikai síkot a 123. ütem rögzíti. A 128. ütemtől a hegedű triolákkal csatlakozik a szinkópáló bal kéz fölé duolákat játszó zongorához – a mozgásformák a 30–41. ütemből már ismerős ütköztetését új szereposztásban adják elő a hangszerek. (A 132. ütemtől a hegedű-triolák a zongorás 2. téma kísérőivé lesznek, akárcsak a 30–33. ütemben). A 42–44. ütem oktávmenetei a 136–139. ütem tűnnek fel újra, de a hegedű ezúttal nem csatlakozik megszólaltatásukhoz – makacsul játssza tovább triolás hármass- és négyeshangzatait. A 140–143. ütemek azután (újabb szerepcserével) újra a hegedűnek juttatják a 2. témát, s a jobb kéz veszi át a kísérő-triolákat (a balkéz masszív oktávjaival alátámasztva). A zárómotívumot közvetlenül előkészítő hegedűs tizenhatodmenetre (a 42–44. ütemből) a 144. ütemig kell várni: ezt követően azonban meglepetésszerűen b-mollban zárul a szakasz (147–151. ütem). Az alaphangnemet – a 13–14. illetve a 49–52. ütemekhez hasonlóan – a témafejtés radikális nagyszekund-transzpozíciójával éri el Bartók (152–153. ütem). A 155–162. ütemekben az 1. téma témafejtésének a tonika megerősítését célzó felidézésével zárul a formarész.

A Kóda (162–178. ütem) az 1. téma témafejtéséből szőtt kánonra épül, a zongora dübörgő balkéz-oktávái felett. A 166. illetve a 172. ütemtől (Weisst Beethovenre emlékeztető módon) indulatos gesztusok sürgetik a befejezést;³⁵ a tételt a 174–178. ütemek lendületes tonika-domináns fordulatai csendítik ki.

A *c-moll szonáta* nyitótétele két, karakterében markánsan különböző tématerületre épített szonátarondó, melynek középrészében is (49–99. ütem) – új téma-témák beléptetéséről lemondva – a két tématerület feldolgozása zajlik. Az első nagy formarészt majdnem pontosan rekapitulálja Bartók, majd az 1. téma elemeit felhasználó Kóda zárja a tételt.

A forma kétértelműsége a fiatal zeneszerző „instinktív”, a klasszikus formamodellekkel – megfelelő oktatás hiányában – bizonytalanul bántó kompozíciós technikájának tulajdonítható.³⁶ A tétel

különösen releváns: „Kisfiú koromban bizonyos zenei frázisokat kérdésnek, szemrehányásnak, panasznak, válasznak, ugratásnak érzékelttem — anélkül, hogy a hangszeres zenén kívül bármi mást ismertem volna. Ha bizonyos zenei alakzatok csak véletlenszerűen kötődnének bizonyos „mozdulatokhoz”, ezen alakzatok minden népnél más szimbolikus jelentéssel bírnának, hisz a jelentés a véletlen folyománya lenne. De ez nem így van.” A megjegyzést a *Menschliches, Allzumenschliches* (Leipzig: C. G. Naumann, 1895) első kötetében olvasható 216. aforizmához (196–197. oldal) fűzte Bartók német nyelven; publikálta D. Dille „Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld” című tanulmányában In: *Béla Bartók. Regard sur le passé. Études Bartókiennes. I.* (Louvain-La-Neuve: Institut Supérieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art, 1990) 93.

34. A fiatal zeneszerző a 104. ütemben az impozáns hangzásának szánt hegedűszólamba a kis oktávba lenyúló f- és esz-oktávmenetet, a hangszer hangterjedelmét átlépően játszhatatlan állást írt.

35. Weiss/Schaffensentwicklung 205.

36. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 202.

egészére nézve mindazonáltal kínálkozik egy lehetséges minta: Beethoven az 1. tématerület kapcsán már említett op. 30 No. 2 *c-moll hegedű-zongoraszonátája* szonátarondó-fináléja pontosan ugyanezt a dramaturgiát követi. Ezzel együtt kevés tudatosság, annál több ösztönösség alakította a nyitótételt, mely értékes vonásokkal bír: kontrasztos témaképzés, merész modulációk keltenek figyelmet – ugyanakkor vitathatatlan, hogy a hallgatóra az első benyomást a mozgásformák monotonitása és a formálás iskolás volta teszi (utóbbit csak itt-ott oldja fel a szabályos periódusok időnkénti bővítése).³⁷

A folyamatos nyolcadolás (melyet csak időnként szakítanak meg triolák és tizenhatodok) nem nevezhető sem különösebben ötletesnek, sem különösebben idiomatikusnak: az oldottabb, éneklőbb jellegű 2. téma csak kismértékben egyensúlyozza például a hegedűszólam egyhangúságát. Noha a zongorán érthetően több invencióval közlekedik Bartók, végeredményben a billentyűs szólam sem jár jobban: az állandó hármashangzat felbontásokban tobzódó anyagot számos kvint- és oktávpárhuzam, valamint a zeneelméleti tudás egyéb hiányosságaira rávilágító részletmegoldás jellemzi (így például a szűkített szeptimek ismételt alaphelyzetű felrakása és a szűk fekvés túlsúlya).

Nem egyedülálló módon: az 1894-ben komponált *g-moll zongoraszonáta* (BB 2) 1. tétele hasonló erényekkel bír és hasonló problémákkal küzd. Az op. 13 *c-moll „Pathétique”* szonáta nyitótételére utaló *Adagio* bevezetés után induló, szonátaformájú g-moll főrészt három téma bemutatása után itt is a tonikai hangnemben, vagyis g-mollban zár; itt sem maradnak el a tématerületeket összekötő bizarr hangnemváltások (például c-moll / H-dúr / G-dúr fordulat a 2. és 3. téma közötti átmenetben), a szövetet elnehezítő párhuzamok, mechanikusan ismételt, mindig azonos állású hármashangzat-figurációk a bal kézben. A kísérőszövet monotóniája persze ekkor általában is jellemzi a műhelyt: az egyaránt 1895-ben írott a-moll *Fantasie zongorára* (BB 3), a II. (F-dúr) szonáta zongorára (BB 4) és a h-moll *Capriccio zongorára* (BB 5) sem mentes tőle; lépten-nyomon felbukkan a hatásában láthatóan felülértékelt orgonapont, esetenként alaposan visszafogva a zene dinamikus előretörését (például az *F-dúr szonáta* nyitótételében). A témaképzés tekintetében szinte kizárólagos a szabályos, 2+2 / 4+4 / 8+8 ütemes egységek használata. A formálás merevségét tovább fokozza, hogy Bartók – nyilván az általa tanulmányozott Beethoven-művek hatására – témáit előszeretettel építi egyszerű ritmusképletekre, melyek változatos kezelésével azután értelemszerűen adós marad.

2. tétel

Az ABAB formájú lassú tétel (Bartók ezúttal nem adott tempójelzést, a karakter mérsékelt, andante-tempóra utal) a nyitótétellel hasonlóan két markánsan eltérő témára épül. A szimmetria-érzetet az 1. téma témafejének jelzésszerű, kóda-jellegű visszatéréssel erősíti tovább.³⁸

37. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 203–204.

38. Schoenberg a kisebb rondóformák közé sorolja ezt a típust vö. Schoenberg/Zeneszerzés 201.

Az Asz-dúr hangnemű, kvartszextakkord-vázra simított 1. téma nyolc ütemes periódus, az előtag végén fél-, az utótagén egész zárattal. (5. kottapélda) Weiss a múltba és jövőbe egyaránt tekintve Bartók egyik „makám”-melódiájáról beszél vele kapcsolatban: hangsúlyozza a nagy *Hegedűverseny* variációs 2. tételének témájával való rokonságát,³⁹ s Szabolcsi Bencére hivatkozva „otthon-dallam”-ként értelmezi.⁴⁰ A téma Beethoven-inspirációját nyomozva az op. 24 *F-dúr* „Tavaszi” szonáta lassútételét citálja,⁴¹ melynek 1. témája a kíséretet tekintve is (a melódiához egyenletesen gördülő tizenhatodokból Alberti-basszus társul) mintaként szolgálhatott. (6. kottapélda) Hasonló vonalvezetésű az op. 30. No. 2 *c-moll hegedű-zongoraszonáta* lassútételének első témája is.

5. kottapélda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 2. tétel – 1–8. ütem

The image displays a musical score for the first eight measures of the second movement of Bartók's c-moll sonata. The score is written for Violino and Piano. Measures 1-3 show the Violino part with trills and the Piano part with a steady eighth-note accompaniment. Measures 4-7 continue the themes, and measure 8 shows the end of the phrase.

39. Weiss/Schaffensentwicklung 199.

40. Weiss/Schaffensentwicklung 199. vö. Szabolcsi Bence. *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából* (Budapest: Zeneműkiadó, 1957) 175–176.

41. Weiss/Schaffensentwicklung 199.

Beethoven: F-dúr „Tavaszi” szonáta op. 24 / 2. tétel – 1–13. ütem

A fiatalkori művek között a tétel szintén társára lel: hasonló karakterű zenét szólaltat meg az *F-dúr zongoraszonáta* (BB4) a háromtagúból kissé a variációs forma felé is tájékozódó, 6/8-os metrumú, f-moll / F-dúr / f-moll kört bejáró középtétele.

A 4. ütem második felében a bal kéz az esz-hangot körülíró, izgatott harminckettedei némileg indokolatlanul élénkítik meg az első periódus domináns félzárlatát, a tizenhatod-hullámszáshoz visszatérő utótag azonban elegánsan simítja ki a melódiát a 8. ütem Asz-dúr zárlatában. A 9. ütemtől a folytatás hangnemi kitérésekkel operál; a 9–10. ütemekben (belső bővülés) repetált akkordok, a 11–12. ütemekben lendületes nyújtott ritmusok, maggiore-minore váltás (Desz-dúr / desz-moll) teszik mozgalmassá a tételt. A 15–16. ütem egyenletesen lüktető jobbkezes-akkordjaival szembeállított balkézdallam (a főtéma parafrázisa) asz-moll felé kanyarodik, a 17. ütemben Cesz-dúrban csatlakozik hozzá

az 1. témát játszó hegedű, majd a 20. ütem kalandos harmóniai fordulata és a 21. ütem szépen ívelő vonósfigurája után a 22. ütemben desz-mollban, tehát SD-irányba modulálva zárul az első nagy formarész.

A B szakasz (23–48. ütem) a desz-moll zárlat után minore-maggiore váltással Desz-dúrban indul. Témája újabb nyolcütemes periódus, az előtagban desz-, az utótagban b-orgonapontra támaszkodik (oka, hogy az utótag szekvenciázva megismétli az előtag tág fekvésben felrakott homofón akkordsorát). Bartók elosztja a témát a két hangszer között: a zongora kezdi, majd a félperiódusok második két ütemében a hegedű vezeti tovább a melódiát (az azonnal háttérbe lépő zongora diszkrét tercmeneinek kíséretében). (7. kottapéllda)

7. kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 2. tétel – 19–31. ütem

The image shows a handwritten musical score for Bartók's C minor Sonata, BB 6, measures 19-31. The score is written for Violin and Piano. Measures 19-22 show the first theme in C minor. Measures 23-31 show the second theme in D major, with the piano playing chords and the violin playing the melody. The score includes measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31.

A 30. ütem b-moll zárata után a 31–38. ütemben, két oktávnyira kinyíló hangtérben a hegedű énekli tovább a melódiát a zongora mozgékony tizenhatod-figurációitól támogatva. A 38. ütem itt dominánsként funkcionál, alaposan előkészített C-dúr zárlatát követően a 39–46. ütemekben a 2. téma most F-dúrban szólal meg a zongorán, a 44. ütemig a hegedű c-orgonapontjának kíséretében,⁴² majd a 45–46. ütemekben a hangszerek közösen játsszák a záró frázist. A 47–48. ütemek kis belső bővülése a folytatás szándékával újra F-dúr dominánsát, egy C-szeptimakkordot vesz célba.

Az A szakasz visszatérése F-dúrban indul a 49. ütemben, az 53. ütemben azonban a kísérőfiguráció változása (a tizenhatodok helyett gyöngyöző harmincketted-akkordfelbontások) hangnembelválással jár együtt: újabb maggiore-minore fordulattal f-mollban folytatódik a tétel. A hegedűszólam (eredetileg oktávkettyőzésben, az alsó hangokat azonban utólag – nyilván a könnyebb játszhatóság kedvéért – törölte Bartók) az 1. téma a 15. ütem balkéz-szólamában hallott zongora-variánsát játssza, a harmadik nyolcad helyén a tizenhatod-triolafigurával (53. ütem). Az 57. ütemtől (utótag) a bal kéz veszi át a témát, a jobb kéz egyenletesen lüktető tizenhatodainak kíséretében, az 59. ütemben Asz-dúr felé tekintve, ám a 60. ütem F-szeptimakkordja végül b-moll felé fordul. A modulációt a hangszerek szerepcseréje kíséri: a 61. ütemtől (b-mollban) a hegedű játssza az 1. téma variánsát, hozzá a bal kéz dallamos, ellenmozgásban haladó kontrasztját szólaltat meg (oktávfogásokban), a jobb kéz lüktető akkordjainak kíséretében. A 65–66. ütemben jelenik meg az a tonikai hangnem felé utat mutató Esz-szeptimakkord, mely a 67. ütemben a tétel alaphangnemt erősítő Asz-dúr záratra vezet majd.

Bartók átszerkeszti a visszatérést: az 1. tématerületet kibővítő siciliano-szakasz (9–14. ütem) ezúttal elmarad s a bal kéz a 15. (és az 53.) ütemből ismerős témavariánsa hangzik fel, mely az első megjelenés nyolc ütemével szemben most tizenegy ütem terjedelmű lesz (az A és A' így majdnem egyforma hosszúságú). A harmóniai folyamat a 61. ütemtől b-moll és Gesz-dúr érintésével, a 64. ütemtől b-moll és Esz-dúr közvetítésével halad Asz-dúr felé.

A 68. ütemtől (a B rész visszatérésében) a 2. téma Asz-dúrban hangzik fel: a hegedű ezúttal finoman hullámzó tizenhatod-figurációval fonja körül a zongora homofón akkordsorát. A nyolc ütemes szakasz végeztével, a 76. ütemtől az 1. téma témafejéből szőtt nyolc ütemes Kóda zárja a tételt, mely az állandósuló tizenhatod-kíséret ölelésében ötletesen társítja a téma eddig hallott két variánsát: a nyitóütemek hegedű- (ezúttal egy oktávval magasabbra helyezve) és a 15. ütem bal kéz-változatát. A tonika-domináns funkciók váltakozására kihegyezett szakasz két ütemenként váltogatja a kétféle témaalakot, majd a 80–83. ütemekben a hegedű témavariánsával (a 3. nyolcadon triola helyett szextolával) Asz-dúrban csendül ki a tétel.

A *c-moll szonáta* középtételében Bartók láthatóan nagy erőfeszítéseket tett két témája változatos kidolgozására: mind a témák, mind a hozzájuk társuló kísérőszövet állandó átalakuláson megy keresztül. Ez a törekvés azonban nem mindig van összhangban a hangszerszerűség követelményeivel:

42. A 41–44. ütemben a hegedűszólam c illetve f hangjai alatt-felett látható körök talán *non vibrato*-játékmódra utalnak.

a hegedű kvintfogásai (60. ütem) vagy a Kóda tömött és nem a legjobb fekvésben elhelyezett zongoraakkordjai nehezen játszhatóak és hangzásuk is kívánnivalókat hagy maga után. Jóval meggyőzőbb eredményre vezettek az iskolás merevségű periódusszerkesztés lazítását célzó kísérletek: okosan elhelyezett belső bővítések bontják meg a kockaszerű szabályosságot. A tétel harmóniai struktúrája az Asz-Desz-F-Asz-körre épül, tehát az 1. tétellel kapcsolatban már elemzett szubdomináns-kapcsolatok állnak az események háttérben, ugyanakkor feltűnő a *maggiora-minore* váltások, illetve a tercrokon fordulatok jelezte törekvés változatosabb hangnemi viszonyok létrehozására.

A tétel legnagyobb erényét ezzel együtt a környező művek kontextusában való elhelyezése mutatja ki: a formakezelés szempontjából az ABAB-szerkezet (a végén az 1. téma Kódként való szerepeltetésével) alkalmazása feltétlenül továbblépés a *g-moll szonáta* (BB 2) lassú tételének szimpla dalformájához képest, s jóval koherensebb az *F-dúr szonáta* (BB 4) bár színes, de anyagainak kissé fésületlenül egymás mellé állító középtételénél.

3. tétel

A 2. és 3. tétel közé rövid, tematikájában a finálét előlegező átvezetés ver hidat,⁴³ mely egyben vissza is tekint az előzményekre: a lassú tétel 1. témájának lehajló kvarttmotívuma a közjátéknak is fontos eleme, ahogy a 3. tétel 1. témájában is fontos szerepet játszik majd. (Hasonló, a zárótétel fő részének tempójánál lassabb bevezetésekre a fiatalkori Bartók-művek később több példát is kínálnak, például az 1898-ban írott *Asz-dúr zongoraszonáta* (BB 12) és az *F-dúr vonósnégyes* (BB17) zárótételeiben.) A húsz ütemes *Moderato* két azonos tartalmú, nyolc ütemes mondatból áll, s négy ütemes figurált zárlat csendíti ki. Témája először a bal kézben hangzik fel, a jobb kéz élesen metszett staccato-hármashangzatainak kíséretében, másodjára (a kíséret megtartásával) a hegedűszólamba kerül (9–16. ütem). Az első két ütem c-ről induló, majd g-ről visszaforduló skálamenete a tonikai hármashangzatot járja körbe, zárásként a jellegzetes lehajló kvarttal; a 3–4. ütem hasonló kezdés után a dominánsot veszi célba, d-g kvintre érkezve. A d-ről induló, szekvenciázó utótag G-nónakkord (g-h-d-f-asz) hangjaira, f-asz kistercbe körbeforgó motívumra támaszkodik, s a 8. ütem utolsó két negyedén érkezik vissza a tonikai hármashoz. **(8. kottapélda)**

43. Weiss/Schaffensentwicklung 200.

8. kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / Moderato – 1–8. ütem

Moderato

A zárlat első két ütemében a tonikai c-orgonaponttal éles disszonanciában ütközik a 17–18. ütemek második negyedén felcsendülő h-(d)-f-asz (hiányos) szűkített szeptimakkord. A 17. ütem utolsó negyedének c-moll hármasa után a 18. első és utolsó negyedén már C-dúr hármashangzat szól (a második negyeden újra visszatér a h-szűkített szeptim), utóbbi legtermészetesebb folytatása egy f-moll / F-dúr hármashangzat lenne a következő ütem elején. A 19. ütem első negyedén azonban újra c-moll akkord szólal meg, s ebből válik ki először egy c-moll szeptim-, majd F-dúr illetve f-moll kvartszext-akkord, szubdomináns irányból közelítve meg a 20. ütem c-moll zárlatát. Felmerül a kérdés, vajon a 19. ütem elején nem hangozna-e természetesebben egy C-dúr hármashangzat, s hogy a kissé teátrális előkészítés után hasonlóan nem pikárdiai terces végső zárlatra gondolt-e itt a fiatal zeneszerző? Utóbbi ellen egy érv szól: alkalmazása kétségtelenül elhalványította volna a *Moderato* c-moll zárata és a finálé első akkordjának fénylő C-dúrja közötti kontrasztot.

(9. kottapéllda)

9. kottapélda

Bartók: c-moll szónáta BB 6 / Moderato – 17–20. ütem

A finálé (*Allegro vivace*) mindenekelőtt méretével kelt figyelmet: 304 ütem, majdnem eléri az első két tétel együttes terjedelmét. Az 1. tételhez hasonlóan három témára épülő szonátarondó.

A felhőtlenül derűs hangvétellű 1. témát a jobb kéz játssza a bal kéz egyenletes nyolcadainak kíséretében. A 8+4 ütemes téma első fele szekvenciázó mondat, a 4. ütem végén az előző tételből és az átvezetésből egyaránt ismerős fél-,⁴⁴ a 8. ütem végén a tercen megállapodó egészszárlattal – a c-alaphangra való végleges megérkezés a négyütemes bővítmény végére marad. Weiss mindenekelőtt az *Esz-dúr zongoraszónáta* (op. 7) fináléját említi a téma elődeit nyomozva; másik példája az *B-dúr vonósnégyes* (op. 18 No. 6) Scherzója.⁴⁵ Ismét csak akad azonban még pontosabb analógia: az *F-dúr „Tavaszi” szónáta* (op. 24) fináléja a tematika hasonlósága mellett a zongoraszólós indítás terén is mintája lehetett az ifjú zeneszerzőnek. (10a-b kottapélda)

A *Tavaszi szonáta*val vont párhuzamot a folytatás is tovább erősíti: a zongorás témabemutatást hegedűs követi (13. ütem).

A téma a 21–28. ütemekben lassan átalakul, a 22. ütemben induló, d-moll felé tájékozódó modulációval összhangban. Itt, a II. fok hangnemében zárul az 1. tématerület, s ugyaninnen indul a 2. (29–52. ütem), ismét szubdomináns irányban mozdulva el az 1.-höz képest. Ráadásul (akárcsak a nyitótétel melléktémájában) a harmonizálás is erősíti a kapcsolatot: a két nyolcadnyi felütést követő első harmónia II³.

44. Weiss/Schaffensentwicklung 200.

45. Weiss/Schaffensentwicklung 200.

10a kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 3. tétel – 1–17. ütem

Allegro vivace

The musical score is written for piano and includes measures 1 through 17. The tempo is marked *Allegro vivace*. The score is organized into three systems of staves. The first system contains measures 1 to 11, the second system contains measures 12 to 16, and the third system contains measures 17 and the final measure of the excerpt. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex melodic line in the right hand, which includes various intervals and rests. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature.

10b kottapélda

Beethoven: F-dúr „Tavaszi” szonáta op. 24 / 4. tétel – 1–11. ütem

RONDO
Allegro ma non troppo

Allegro ma non troppo

p

A 2. téma daktilus-képletre épülő, terc-intervallumban mozgó, két ütemes frázisokból épül fel, melyek d-mollból kiindulva F-dúr (33–36. ütem) és B-dúr (37–40. ütem) síkokon haladnak át (minden új megjelenés első akkordja fanyar, mollbeli szubdomináns harmónia). Megszólaltatása alapvetően a zongora feladata, a hegedűnek csak színező szerep jut: mozgékony nyolcadokkal oktávban kettőzi a jobb kéz szólamát, s csak a 38–40. ütemben veszi át egy pillanatra a kezdeményezést.

(11. kottapélda)

11. kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 3. tétel – 24–41. ütem

The musical score is presented in three systems, each with five measures. The first system (measures 24-28) shows the piano introduction with a complex, rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 29-33) continues the piano introduction. The third system (measures 34-38) shows the violin part entering with a melodic line. The fourth system (measures 39-41) shows the piano part continuing its accompaniment, with measure 41 marked 'pizz.'.

A 41. ütemtől a hegedű pizzicato negyedeinek és a bal kéz virtuóz oktávmenetének kíséretében a jobb kéz a B-dúr tonalitást megerősítő, zárati figurációt játszik. A négy ütemes közjáték után a 45. ütemtől (felütéssel) a 2. téma a két hangszer párbeszédében, B-dúrban hangzik fel újra, az 1. téma visszatérését készítve elő (52. ütem).

A továbbra is B-dúrban álló visszatérés új elemmel gazdagodik: a zongorás megszólaláshoz a hegedű hol ellen-, hol párhuzamos mozgással élénk mozgású ellenszólamot társít. A 61. ütemben

hirtelen maggiore-minore váltással b-mollba fordul a zene, majd határozottan a 68. ütem (a 72. ütemben újra megerősített) asz-moll zárlata felé tör: a zongora unisono játszott hármashangzat-felbontásaihoz a hegedű látványos oktávfogásokkal csatlakozik. A 73. ütemtől újra a 2. téma kap szót: a témafejből kialakított, a hangnemeket kissé erőltetett gyorsasággal váltogató, disszonáns modulációs szakasz következik, mely asz-mollból kiindulva a 75. ütemben c-moll, a 76-ban C-dúr érintésével halad tovább, majd a 80. ütemben G-dúrban állapodik meg.

A koronás szünettel megnyugtató 80. ütem után a 81.-ben két nyolcad felütéssel indul a 3. tématerület, a tétel tulajdonképpen melléktéma-szakasza, melynek tonalitását csak a 84. ütem világos G-dúr zárlata rögzíti – a tématerület első ütemeinek mellékdomináns és mollbeli harmóniai kétségeket támasztanak a tényleges hangnemmel kapcsolatban. A téma közvetlen előképe talán az op. 13 *c-moll* „*Pathétique*” szonáta zárótételének melléktémája lehetett. **(12a-b kottapéllda)**

A tétel során először a hegedű kapja a témabemutatás feladatát, majd a zongora is megszólaltatja (89–96. ütem), a hegedű kettősfogásokból álló kíséretében.

A 96. ütemben induló, a témáról leszakadó motívumokból kialakított szakasz a G-dúr hangnemet megerősítő, újabb nagy zárlatot (113. ütem) készít elő. Bartók ismét a szólamcsere eszközéhez nyúl: a 97–104. ütemek mozgalmas zongorás nyolcadait a 105–113. ütemben a hegedű játssza (a kíséret akkordjait szintén kicserélik a hangszerek). A 113–116. ütemben az 1., 2. és 3. témában egyaránt meghatározóan fontos szerepet játszó daktilus-képlet többszöri ismétlése hangzik fel (miközben a 115. ütem második felében az g-h-d-f domináns szeptim újra C-dúr felé fordul), majd a 116. ütem ismétlődjele a 13. ütemtől (vagyis a hegedű első belépésétől) az expozíció megismétlését jelzi.

A 117. ütemben a hegedű újra az 1. témát intonálja C-dúrban (a zongora tercelő kíséretével), a 124. ütemtől szerepcsere, s a zongora témájához a hegedű szögletes ellenszólama társul. A 127. ütemtől a-moll felé tér ki a zene, az alig elért tonalitást máris maga mögött hagyja: a 129. ütemtől a témafej variánsát szekvenciázva fűzi tovább a két hangszer a 136. ütem h-moll zárlata felé törekedve.

Ez a zárlat a 137. ütemben (felütéssel) az e-mollban megszólaló zongorás 2. téma dominánsaként utólag nyeri el harmóniai értelmét. A témához a 138–139. ütemekben csikorgóan disszonáns kettősfogásokkal csatlakozik a hegedű (egyszerre szól cisz és d, disz és e), míg a 144. ütem h-moll zárlata pontot nem tesz az események végére.

Ugyanennek az ütemnek az utolsó negyedén a 3. téma indul h-mollban: kürtmenetek és a kíséret kimértén szabályos negyedei kölcsönöznek neki félreismerhetetlen induló-karaktert. A 152. ütemben ismét e-mollba ér a zene (Bartók itt mintha újraindítaná a 3. téma bemutatását), de hamarosan a-moll felé modulál, s a 161. ütemtől a magára maradó hegedű kettősfogásokban, egész- és félkottákban mozgó, korál-jellegű anyaggal jelentkezik (a 165. ütemtől a zongora ütemesen lüktető a-orgonapontja kíséretében). A „korál” a 165. ütemtől egy tiszta kvinttel lejjebb ismétlődik, s a 169–170. ütem d-mollban csendíti ki a szakaszt impozánsnak szánt, quasi kérdőjeles I–V zárlatával.

12a kottapéllda

Bartók: c-moll szonáta BB 6 / 3. tétel – 78–97. ütem

12b kottapéllda

Beethoven: c-moll „Pathétique” szonáta op. 13 / 3. tétel – 42–49. ütem

A 170. ütem végén az 1. téma d-moll variánsa szólal meg a hegedűn, míg a jobb kéz új elemmel, szinkópákkal gazdagítja a kíséretet: az 1–2. témát egészében, a 3. témát variánsában felidéző nagy közjáték végéhez közeledünk. A 177–178. ütem nagy triolái, majd a 178. ütemtől az 1. téma témafejének jellegzetes motívuma zárják le e kidolgozás-jelleget öltő epizódot.

A 185–186. ütem negyedelő oktáv g-hangjaiból a 186. ütem utolsó negyedén a zongorás 1. téma indul el, a hegedű finoman zakatoló nyolcadmozgása kíséretében. A C-dúrban felcsendülő téma után a 195. ütemtől maggiore-minore váltással c-mollban folytatódó, a 206. ütemig tartó szakasz az 52–72. ütemek megfelelője: a téma továbbfejlesztése, a hegedű intenzív oktávállásai, a folyamatos modulációk egyaránt ismerősek a tétel korábbi szakaszaiból. A 204–206. ütem nagy szekunddal feljebb transzponálva az expozíció B-dúr / asz-moll kapcsolatát b-mollba érkezik.

A 206. ütemtől a 2. téma rekapitulálása zajlik (a 28–52. ütem mintájára), B-dúrból C-dúron át Esz-dúr felé haladva. Jelentős különbség, hogy a két hangszer párbeszédét követően a zongora a bal kéz oktáváival megtámasztott, akkordikus témabemutatása mellől (218–222. ütem) hiányzik az expozíció analóg helyén (40–44. ütem) hozzá társuló hegedű-pizzicato.

A 231. ütemtől a 3. téma kér szót, majd a 247.-től először a bal kéz oktávolás esz-orgonapontja, a 259. ütemtől oktáv-figurációja felett a 246–254. ütemben a zongorán, 255–262. között a hegedűn lendületes szextfogások sora csendül fel. (A kíséret nyolcadmeneteit a jobb kéz illetve a hegedű felcseréli egymással.) A 261. ütem c-moll álzárata némiképp megelőlegezi a folytatást: a 263. ütem ebben a hangnemben nyitja meg a tétel Kódáját. A váltás kompozíciós szempontból meglehetősen ügyetlen: a C-dúr c-mollba való hirtelen viaszötétítése a nyitótétel alaphangneme felé törekvésként persze magyarázható, de a tételnek ezen a pontján túl sok pozitív hozadéka nincs.

A 275. ütemig nyolcadmenetek versenyeznek egymással, a szövet (túl)tömöttségét a hegedű kettősfogásai növelik tovább. A 275. ütemtől a hegedű g-orgonapontot fog a G-húron a 2. téma ritmusában, melyet a zongora csakhamar triolás g-oktávokkal erősít meg (277–278. ütem). A 279. ütemben az 1. téma témafeje szólal meg (c-mollban), a 281–285. ütemek impozáns zárlatát készítve elő. Ezt a szakaszt a 286–294. ütemek még egyszer megismétlik (a 293. ütem belső bővülésével), majd a 294. ütemtől c-orgonapont felett viharos nyolcadmenetek és a hegedű igen nehezen játszható kettősfogásai (a 294–295. ütemekben ráadásul a g és asz hangok disszonáns együtthangzásaival), s a 303–304. ütem c-moll akkordjai csendítik ki finálét.

A hatalmas léptékű zárótétel zenei tartalmát tekintve problematikus, bevezetése kicsit többet ígér annál, mint amit végül megvalósít: három témája lényegében változatlan formában jelenik meg újra és újra; hiány mutatkozik igazán erőteljes és jelentős kontrasztanyagokban, a középrészben (az 1. tételhez hasonlóan) a már ismert témák kezdetleges variálgatása zajlik. Bartók a klasszikus formamodellek kezelésében való gyakorlatlanságát mutatja, hogy az ugyanezen évben írott művek közül a szabadabb szerkesztésű a-moll *Fantasie* (BB 3) és a h-moll *Capriccio* (BB 5) ugyanígy építkeznek: a valódi zenei

események helyét több-kevesebb ügyességgel végrehajtott harmóniai váltások foglalják el. A hangszerkezelés ügyetlen: a hegedűszólam bővelkedik kényelmetlen állásokban, s a monoton nyolcadolásokban, hármas- és négyeshangzat-felbontásokban tobzódó zongoraszólam sem egyből egyelőre a klasszikus zene jellegzetes billentyűs mozgásformáinak halmozásánál.

A forma ugyanakkor jól felépített. Az expozíció–rekapituláció viszonylatában 116 ütem áll szemben 76-tal – ha azonban az első nagy formarészben a 2. és a 3. tématerület közé beiktatott 1. tématerület 28 ütemét leszámítjuk, máris 88 / 76-os aránypárt kapunk. A három tématerület anyagát feldolgozó középrész 70, valamint a Kóda 42 ütemes terjedelme is Bartók ösztönösen jó formaérzékét dicséri. Felmerülhet, hogy talán mégis szonátaformáról van szó, ennek viszont határozottan ellentmond az 1. téma újbóli megjelenése a 2. és a 3. tématerület között az expozícióban, valamint az, hogy (akárcsak az 1. tételben) az első nagy formarész nem modulál el az alaphangnemből.

A tétel kétségtelenül legfigyelemreméltóbb mozzanata mindazonáltal a (főleg az 1. témában megcsillanó) erőteljes dallaminvenció – ez még akkor is figyelemre méltó, ha a finálé az előző két tételnél közvetlenebbül kapcsolódik beethoveni mintáihoz. A hatás erejét mutatja a *g-moll szonáta* (BB 2) zárótétele, melynek indulása az op. 31 No. 2 *d-moll „Vihar” szonáta* nyitótételének pontos leképezése.

Az 1894–95-ben komponált művek viszonylatában a hegedűszonáta tematikus anyagának színvonalát tekintve egyértelműen elmaradt a zongoradarabok mögött: Bartók számára a hegedű-zongora előadóapparátus biztos kezelése láthatóan egyelőre túl nagy feladatot jelentett. Mind a hegedűszonáta előtt egy évvel készült, rövid *g-moll Scherzo* (BB 2), mind a Schubertre mutató *a-moll Fantásie* (BB 3) jóval izgalmasabb és eredetibb ötletekkel jelentkezik, s a nagyobb terjedelmük miatt a formálás szempontjából értelemszerűen problematikus zongoraszonáták sem maradnak el mögöttük e tekintetben.

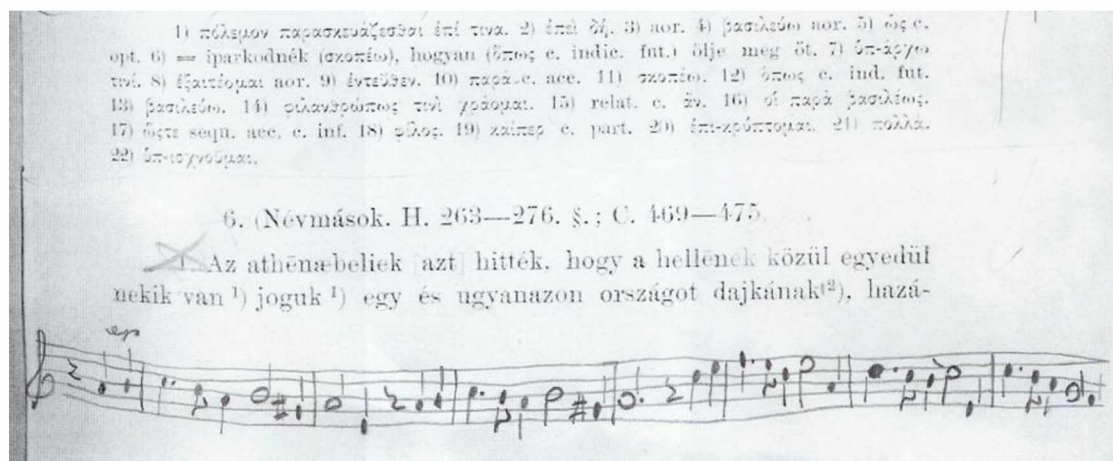
A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 17 (BB 10) 1897

Forráshelyzet

Vázlat: BBA / Bartók görög tankönyvében

A finálé rondótémájának 6/4-es metrumban lejegyzett első változata Bartók gimnáziumi görög tankönyvének 85. oldalán látható.¹ A hét ütemes vázlat a végleges formánál egy oktávval mélyebben, augmentált ritmusértékekben rögzíti a témát.

1. faksimile – A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 17 (BB 10) 1897 / a 3. tétel rondótémájának vázlata



Tisztázat:

BBA BH5 / Autográf másolat ceruzával, 36 pp.

Az első teljes Bartók-autográf ceruzával készült, az oldalak számozása a második lapon kezdődik. A címlapon *Sonate für / Violine und Pianofore / componirt von / Béla von Bartók / 1897 (nov. decz.)* címadás, az első ütemek felett *Sonate*, a jobb sarokban *B. von Bartók* megjegyzések.² A 3. tétel végén: *Fine / 1897 decz 26. d.u. ¼ 3 / Bartók Béla / VII. oszt. tan. (gymn.)* megjegyzés rögzíti a kompozíciós munka befejezésének pontos dátumát. A 2. tételben csak a hegedűszólamot írta végig Bartók, a zongoraszólam a 12–17. és a 35–38. ütemben csak a jobb kéz anyagát tartalmazza.³ A 12. oldalon a későbbi Bartók-kéziratokra is jellemző számítások láthatók.⁴

1. Dille/Verzeichnis 90., Somfai/Kompozíciós módszer 303. A könyv pontos címe: Hintner B. dr. *Görög gyakorlókönyv Hintner és Curtius nyelvtanaihoz* (Budapest: Franklin-társulat, 1884).

2. Az első oldal faksimiléje Dille/Verzeichnis 287.

3. Dille/Verzeichnis 89., Somfai/Kompozíciós módszer 303.

4. Dille/Verzeichnis 90.

A-dúr hegedű-zongoraszonáta (BB 10) 1897

Elemzés

A hegedűszonáta-műfajcsoport következő darabja Beethoventól eltávolodva immár új ideálokat követ: Mendelssohn, Schumann és Brahms hatásáról tanúskodik.¹ A darabbal kapcsolatban Weiss megjegyzi: Bartók e három zeneszerző közül később csak Brahmsot említi meg önéletrajzában, ahol ugyanakkor a példaképek közé emeli Dohnányit.² A Kacsóh-cikkben említett „instinkatív” zeneszerzés-gyakorlat némi magyarázatot ad: új hegedűszonátájában Bartók áttételesebben reagált az őt ért zenei benyomásokra, jó részüket minden bizonnyal nem is tudatosította.

A Dille-jegyzék szerint a *c-moll szonáta* megírása (tehát 1895 nyara) és az *A-dúr szonáta* keletkezése (tehát 1897 vége) között Bartók elmélyülten tanulmányozta a hegedű szóló- és kamarazeneirodalmát. A horizontot Mendelssohn, Schumann, Brahms, Hummel, Dvořák, Smetana, Volkmann zongorás triói, Schumann *Esz-dúr zongoraötöse* (op. 44) és vonósnégyesei (Haydn, Beethoven, Dvořák és Volkmann kvartettjei társaságában) tágították tovább – Dohnányi 1895-ben írott és bemutatott op. 1-es *c-moll kvintettje* külön is említést érdemel. Az 1897. június 16. és augusztus 16. közötti időszakban néhány csellódarab is felbukkan a jegyzékben, köztük Beethoven *A-dúr szonátája* (op. 69) és Brahms *e-moll szonátája* (op. 38). 1897 végén a fiatal Bartók alapos előkészületek után, az irodalom egyre átfogóbb ismeretében fogott hozzá osztálytársának szánt *A-dúr szonáta* megkomponálásához:³ valószínűleg Terebessy Jánosról van szó, Bartók legközelebbi barátjáról a pozsonyi diákévekből, esetleg kamarapartnereit, az Otócska-fivérek valamelyikéről (elsősorban a szintén hegedűn játszó Rezsőről).

1. tétel

A bal kéz egyenletesen hullámozó nyolcadai felett a jobb kézben felcsendülő *piano, molto espressivo*, A-dúr 1. téma *in medias res* indítja a szonátaformában komponált nyitótételt. Weiss felhívja rá a figyelmet, hogy az 1898-ban komponált, öt tételes *F-dúr vonósnégyes* (BB 17) második tételével, az ugyancsak A-dúrban álló *Adagio*-val közös téma fejlesztésében Bartók milyen figyelemreméltó ügyességet árul el.⁴ Az 1–2. ütemben az alaphangról ellendülő, majd e-ről cisz-re visszaereszkedő első frázis a 3–4. ütemben a terceről indulva hasonló utat jár be, a kvinten megállapodva. Az utótag (az 5–8. ütemet egybefogva) újra a cisz-ről rugaszkodik el, kibővül egy skálamenettel, s szelíd, beszédes zárómotívummal kerekítve le a mondatot, domináns félzárlatra érkezik. A kísérőszöveget a melódia-vo-

1. Weiss/Schaffensentwicklung 193., Tallián/Bartók 25., Ujfalussy/Bartók I 26–27.

2. Weiss/Schaffensentwicklung 193., vö. BÖI / I 31.

3. Tallián/Bartók 25.

4. Weiss/Schaffensentwicklung 227.

nalhoz hasonlóan finom kidolgozású: a bal kéz az első két ütemben a-orgonapont felett kromatikus ellenszólammal, a 3. ütemtől hol decima-párhuzamban, hol ellenmozgásban haladó (6. ütem) melodikus basszusmenettel társul a dallamhoz. A faktúra közben folyamatosan gazdagodik: az a-orgonapont egy időre a jobb kézbe kerül, a 6. ütemtől pedig széles akkordfogások dúsitják.

Mind dallami, mind harmóniai vonatkozásban ihletett a 4. ütem, mely a D-dúr hármashangzatba egy físz-re oldódó, melankolikus diszsonáns gisz-hangot csempész be. Ez a mozzanat egy Bartók kezében ez idő tájt megfordult remekmű hatását sejteti: Mendelssohn *d-moll triója* (op. 49) lassú tételének indításában kétszer is hasonló fordulat található (a basszushanghoz képest először szeptim, másodszor kvart-késleltetéssel). (13a-b kottapélda)⁵

13a kottapélda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 1–9. ütem

5. A kottapéldák a kompozíció a Bartók Archívumban őrzött autográfjának (BBA BH5) kutatási célokra készült másolatából valók.

13b kottapéllda

Mendelssohn: d-moll trió op. 49 / 2. tétel – 1–8. ütem

Andante con moto tranquillo (♩ = 72)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial piano introduction with a rising melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The second system continues the piano introduction with a 'cresc.' marking. The third system shows the piano introduction continuing with 'p cantabile' markings for both hands.

A BB17 *vonósnégyes*ben a téma bemutatása hasonlóan történik, de a 6/4-es metrum miatt a lépték más: 1+1+2 ütemes egységek szabnak keretet az első frázis megszólalásának, ismétlésének, majd kibontakozásának. A harmóniai szövetben itt is meghatározó az orgonapont: a cselló és a brácsa e-hangjaira épül az első négy ütem. Bartók az A-dúr tonalitást csak a periódus utótagjának kezdetén (5. ütem) éri el, ahol az e-hang helyét azután a-orgonapont veszi át a brácsaszólamban. A 12. ütemtől a hullámzó, nyolcadoló kísérőszövet is felbukkan. (13c kottapéllda)

13c kottapéllda – 2. fakszimile

Bartók: F-dúr vonósnégyes BB17 / 2. tétel – 1–15. ütem

II. Largo

Az *A-dúr szonáta* első ütemeiben mindenekelőtt a harmóniai történés köti le a hallgató figyelmét. A 8. ütem E-dúr akkordját tercrokon fordulattal G-dúr váltja a 9.-ben: az alaphangnem síkjánál

nagyszekunddal mélyebbre ereszkedve indul az elsőt ismétlő második mondat a zongorán, három hullámban emelkedve fel a 16. ütem E-dúr zárlatáig. Bartók rögtön variálja a folytatást: akkordokkal dúsítja és a két frázist ezúttal azonos helyzetből, tercéről (h) indítja (9–12. ütem). A második mondat négy ütemes, összefoglaló utótagja h-orgonapont felett E-dúr / moll kvartszexttel vezet a váltódominánson át (15. ütem) a meglehetősen problematikusán játszható E-dúr záróakkordra (16. ütem).

A hegedű mindaddig passzív szemlélője volt a zongorás eseményeknek: szólama két-két *pianissimo* rebbenő a- és g-oktávfogásra szorítkozott – a 17. ütemben, A-dúrban újrainduló téma megszólaltatása azonban már az ő feladata lesz, a zongora több oktávra terjeszkedő akkordfelbontásainak kíséretében. (Megjegyzendő, hogy jóllehet a zongorás témabemutató az egyes frázisokat egy lélegzetre vevő legato-ívei a hegedűszólamban nem szerepelnek, bizonyára itt is érvényesek.)

Az 1. mondat utótagja határozottan a 23. ütem első negyedén megcsillanó, majd a 25. ütemben megerősített C-dúr felé tör. A témafej rövid továbbfejlesztéséről van szó (21–41. ütem), egyre fokozódó intenzitással: az eddig párhuzamosan haladó hegedű- és jobb kéz-szólam a 29. ütemtől ellentétmozgásra vált; a hegedűszólamban a kemény negyedek után mozgékony nyolcadok tűnnek fel (37. ütemtől), a zongorában heves szinkópák (a 31. ütemtől – két idősíkban, hiszen a hegedű is nagy szinkópákat játszik a 33–34. ütemben). Zenekari igénnyel felrakott akkordfogások és masszív oktáv-basszusok (a 31. ütemtől) gazdagítják a hangzást, C-dúrból indulva gisz-mollon át a 41. ütemben Gisz-dúrba érkezve.

A 41. ütemben az 1. téma témafeje csendül fel hatalmas akkordfogásokban a zongorán, a hegedű a *Sors-szimfónia* első ütemeit idéző gisz-oktáváinak kíséretében.⁶ A nyitófrázist a 44–46. ütemben diminuálva háromszor is megismétli a zongora, mely a 47–48. ütemekben párbeszédbe kezd a disz-t körülíró hegedűvel. Utóbbi a 49. ütemben egy, a 8. ütemből már ismerős, „brahmsos” disz-gisz lépéssel Gisz-dúrban zárja le az 1. tématerületet. **(14. kottapélda)**

A szabályos szerkezetű mondatokból építkező formarész (a szimmetriát megbontó zárószakasz kilenc ütemes terjedelméért a 45–46. ütemek belső bővülése felelős) szintjeit azonos módon szervezi meg Bartók: a mondatok előtagjai két kétütemes frázisból állnak, az utótagok a frázisok továbbfejlesztésével négy ütemet fognak át (esetleg bővíthetnek belső ismétlésekkel). Ez a stratégia határozza meg a tématerület egészét is: a 8+8-as, erős zárattal lekerekített zongorás témabemutatót a hegedű 8+16 ütemes szakasza követi, melynek második felében a belső záratok éppúgy elmosódnak, mint ahogy a mondatok utótagjában sem találni éles cezúrát. Másképpen: a 2+2 / 4 ütemes mondat dramaturgiáját „felvetítve” a 8+8 / 24 ütemes tématerület szerkezetét kapjuk (melynek második feléhez közvetlenül kapcsolódik a 2+2 / 5-ös zárómondat). Az építkezés kiegyensúlyozottsága nyilvánvalóan az alaposabb formatani tanulmányokra és a zeneirodalmi ismeretek egyre értőbb befogadására-feldolgozására vezethető vissza.

6. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 227., Dille/Verzeichnis 101–103.

14. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 36–47. ütem

Az 50. ütemben induló, cisz-moll alaphangnemű 2. tématerület új karakterrel jelentkezik: egyenletes lüktetésű indulózene, melyben – az 1. tématerülethez hasonlóan – a zongoráé a főszerep. A téma előtagja egyetlen nagy, kilenc ütemes hullámvonalat rajzol meg a kezdet cisz-moll akkordjától az 58. ütem Cisz-dúrjáig.

A nyolc ütemes utótagban a hegedű kap szót: a téma itt valamennyit veszít feszes tartásából, a tizenhatod-felütések helyét nyolcadok veszik át. A túlnyomó részben gisz-orgonaponthoz rögzített melódia a 61. ütemtől szabadul ettől a kötöttségtől, hogy a 63. ütemtől néhány mozgékony nyolcadképlettel jusson el egy újabb, a 66. ütemben felcsendülő Cisz-dúr akkordig. A zongora a bal kéztől eddig hallott, nyújtott ritmusokra fűzött akkordfelbontásait játssza tovább, de elosztva a két kéz között. A figyelmet koronás félzárlatok tartják ébren: az 58. és a 66. ütem Cisz-dúr akkordjai a folytatás igényével parancsolnak pillanatnyi megálljt az eseményeknek. (15. kottapéllda)

15. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 48–65. ütem

The musical score for the 15th example, measures 48-65 of the first movement of Bartók's A-dúr sonata. The score is in A major and 2/4 time. It features a complex interplay between the violin and piano parts. The piano part shows a prominent chromatic descending line in the right hand and a more active left hand. The violin part has a melodic line with some rests and a final phrase in measure 65.

A 2. téma terület kétszer négy ütemes egységbe rendeződő második témáját a hegedű mutatja be (67–74. ütem). A finoman ringatózó, két ütemes előtagból és kromatikusan felfelé haladó, majd visszahajló, ugyancsak két ütemes utótagból álló, háromszoros *pianissimo* játszó intim melódia kétszer ismétlődik, fisz-moll és A-dúr síkokon át a 75. ütem Cisz-dúrja felé törekedve. A hegedűtémát a bal kéz tág akkordfogásokkal, a jobb kéz az utótag első ütemében a dallamvonalat követő, esztamos oktávokkal támasztja alá. (16. kottapéllda)

16. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 66–74. ütem

The image shows a musical score for Bartók's A-dúr szonáta BB 10, measures 66-74. The score is in A major and 3/4 time. It features a solo violin part and a piano accompaniment. The piano part has a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with some grace notes and a final cadence. Dynamics include pp and pp.

A G-húron játszadozó, feszült, kromatikus vonzásokban gazdag szövetbe ágyazott *piano* 3. téma ugyancsak a hegedűnek jut, egyenletes nyolcadokban löktető akkordsor kíséretében (75. ütem). Első két ütemében félütemenként váltakozó harmóniák társulnak hozzá, a második két ütemben a ritmikájában megélénkülő hegedűmelódiát a bal kéz oktávjai kopulázzák, a jobb kéz a crescendóval párhuzamosan egyre magasabb régiókba emelkedő, kromatikus vonzásokban bővelkedő akkordjainak kíséretében. A hegedű a Cisz-dúr akkord alap- és kvint-hangját „támadja”, míg a zongora az akkord tercét alulról, kvintjét felülről veszi célba.⁷ (17. kottapéllda)

7. Vö. például az 1. hegedű-zongoraszonáta középtételének első szakaszával (4-ig): a zongora hármashangzat-mixtúráival hasonló módon (vagyis kisszekund-súrlódásokban) konfrontálódnak a hegedűszólam hangjai.

17. kottapélda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 75–83. ütem

A fokozás újabb eszközévé a 78. ütem (a 76. ütem variánsa) megismétlése válik, majd a 81–82. ütem repetáló akkordjai kettős késleltetéssel, erős crescendóval vezetnek rá a 83. ütem Cisz-dúr zárlatára. Az expozíció harmóniai terve világos: az 1. tématerület A-dúr tonalitására a 2. tématerület Cisz-dúrja felel.⁸

Weiss megállapításával, miszerint a *c-moll szonáta* expozíciójában vizsgált, a tématerületeket szubdomináns-viszonyba rendező felépítéssel szemben itt klasszikus értelemben vett tonika–domináns viszony áll fenn az első formarész két végpontja között, vitába kell szállnunk. A 2. tématerületben az E-dúr tonalitás jelenléte marginális; parallel-hangnemét pedig nemcsak cisz-mollként, de hangsúlyozottan Cisz-dúrként is megerősíti Bartók: helyénvalóbb tercrokon-kapcsolatról beszélni a két tématerület vonatkozásában.

8. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 242..

A következő négy ütem, vagyis a 2. tématerület (egyben az expozíciót is lezáró) 4. témája Weiss szerint az 1. téma fejmotívumának induló karakterű variánsa.⁹ (18. kottapéllda)

18. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 83–86. ütem



A zongora skálamenete esetleg valóban származtatható az 1. tématerületből, míg a hegedű kemény harmincketted-felütése a 41. / 43. ütemeket idézi. A záróütemeket (86–87. ütem) két változatban is kidolgozta Bartók: először a Cisz-dúr akkordból a hegedű A-dúr felé lendül, az expozíció ismétlését előkészítendő. Harmóniai szempontból izgalmasabb és meglepőbb a *seconda volta*: a Cisz-dúr akkordból Cisz-alapú domináns szeptimakkord válik, mely merész enharmonikus átértelmezéssel (cisz-eisz-gisz-h = desz-f-asz-h) érkezik a 87. ütem (vagyis a kidolgozás kezdetének) C-dúrjára.¹⁰

A 87. ütemben induló kidolgozási rész első hat üteme az expozíció utolsó frázisával, az 1. téma témafejének a 83. ütemben hallott indulóvariánsával vezeti be az új formarészt a hegedűn és a bal kézben (a kíséret felütéses motívuma ezúttal a jobb kézbe kerül). (19. kottapéllda) A 89–93. ütemben erőteljes, szinkópáló akkordok segítségével C-dúrból a 91. ütemben e-mollba modulál a tétel, a 93. ütem elején impozáns zárlat erősíti meg az új hangnemet.

A folytatásban az 1. tématerület anyagát munkálja meg az ifjú zeneszerző. A zongora kétütemnyi bevezetője után a hegedű az 1. téma előtagját idézi (95–98. ütem), a tág fogásokban gazdag, egyenletesen hullámzó kísérrészöveget helyébe azonban komótos, negyedelő esztam-mozgás kerül, határozottan lépkedő basszusokkal a bal, hármass- és négyeshangzatokkal a jobb kézben. A hegedű azonnal tovább is szövi a témát, s a 100–101. ütemek lehajló kvintje már az 1. tématerületet lezáró 49. ütem „brahmsos” zárlatára emlékezik. A 101–102. ütem újabb két ütemes, ezúttal az e-moll dominánsát megerősítő közjátékát követően maggiore-minore váltással H-dúrból h-mollba fordul a zene, a 103.

9. Weiss/ Schaffensentwicklung 227.

10. Ezt a fordulót Lendvai Ernő utóbb Kodály-dominánsnak nevezte el vö. *Bartók és Kodály harmóniavilága* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975) 21. és 40–48. A klasszikus repertoárból való talán legemlékezetesebb példa erre a fordulatra Schubert *C-dúr vonósötöse* fináléjának utolsó ütemeiből való vö. Dalos Anna. „Kodály-domináns?” – Egy új értelmezés In: *Magyar Zene* 2003 / 1, 63–74.

ütemben itt szólaltatja meg az 1. téma témafejét a hegedű. A 103–106. ütemben ismét a témafej terc-távolságban ismétlődő kezdőfrázisait halljuk, majd nyújtott ritmusok és (a 37–40. ütemből már ismerős) nyolcad-képletek építik tovább a formarészt. Az előző tíz ütemes, zárt szakasszal e kilenc ütem terjedelmű második a tematika hasonlósága mellett harmóniai szempontból is párhuzamot von: ezúttal h-moll parallelje, D-dúr a moduláció célja (109. ütem).

19. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 87–98. ütem

A zárlatot követően a zongora veszi át a kezdeményezést: faktúrájában is a tétel nyitóütemeit idézve az 1. téma újabb (immár harmadik) variánsába kezd, a hegedű dallamos ellenszólamának kíséretében. A 109–110. ütemek D-dúr feltja után a 111. ütemben g-moll hangnemben indítja a témafejet, de a 113.-ban máris B-dúrban jár, mely hangnemet a 117. ütem erősíti meg. A zárlattal egy időben a mozgásformák változása a kidolgozási rész újabb szakaszába vezet át. A jobb kéz szinkópáival és Brahms zongorás-írásmódjára emlékeztető szext-meneteivel a bal kéz masszív (időnként nyolcadolás) oktávái állnak szemben, mialatt a rapszodikusán szárnyaló hegedű a motívumok szabad fejlesztésbe fog. A szabadság persze relatív: a bal kéz és a hegedű következetes ellenmozgásban, időnként komplementer ritmusban halad (121–122. és 127–133. ütem), míg a jobb kéz látványos nyolcadainak alaposabb

megfigyelése elárulja, hogy benne lényegében másról, mint a hegedűszólam erősen figurált kopulázásáról, nincs szó.

A szakasz mindeközben az expozíció egyik különleges harmóniai összefüggését is felidézi. A 117. ütemtől a bal kéz oktávfogásaiban megszólaló frázis a 75–80. ütemre reflektál: a B-dúr hármashangzat kvintjét egy felső (fríges) kisszekunddal veszi célba, miközben a hegedű (és a jobb kéz) a 118. és 120. ütemben egy desz (=cisz) hanggal alulról éri el az akkord tercét (a 75–80. ütem zongoraakkordjainak feladatát véve át). Más olvasatban: a 118. ütem első két negyedén tercrokon B / Gesz-inga jön létre. (20. kottapéllda)

20. kottapéllda

Bartók: A-dúr szónáta BB 10 / 1. tétel – 112–133. ütem



Ugyanezt a fordulatot a 123–126. ütem C-dúrban ismétli meg. A 121–122. és a 127–128. ütemben két szűkített szeptim dominálja a harmóniai szövetet, melyek a hegedű és zongora ellenmozgásában szólnak meg: először h-d-f-asz, majd cisz-e-g-b hangokon.¹¹

Mialatt a 129–130. ütemben a hegedű ritmusképletei a bal kéz szólamával alkotnak rövid imitációs szakaszt (a jobb kéz látványos szextmenetei közben az előző ütemek meghatározó mozgásformáját folytatják), a pontozott negyedekből álló basszusmenet felett megszólaló változatos harmóniasor a 130. ütem második felére eső G-dúr szeptimakkord enharmonikus átértelmezésével (g-h-d-f = g-h-d-eisz bővített kvintszext) h-moll felé tájékozódik. Az új hangnem hatásos előkészítés után (jöllehet a zárlatot kissé iskolásan körbejárva) a 133. ütem elején nyer megerősítést.

A 133–150. ütemben a 41–49. ütemben már hallott, az 1. téma témafejéből származtatott motívummal folytatja Bartók (elhagyva a hegedű jellegzetes oktávéit), h-mollból indulva és E-dúrba érkezve, egyidejűleg alkalmazva imitációt és ellenmozgást. A motívum a 133. ütem elején a zongorán hangzik fel, az ütem második felében a hegedű ellenmozgásban felhangzó válaszával. A párbeszéd a

11. Weiss megjegyzi, hogy ez a szakasz ritmikájában a 2. tétel középrészének közvetlen előzménye Weiss/Schaffensentwicklung 227–228.

136. ütemben megszakad: a négy ütemes egység végét jelezve a szólamok itt unisono mozdulnak. A 137. ütemben azután újraindul az imitáció, mígnem a 139–140. ütemben (tehát a második négy ütemes egységet lekerekítve) ismét összesimul a hegedű d-ről ereszkedő skálamenete a zongora akkordjaival. A 141. ütemtől a párbeszéd immár harmadszor kezdődik újra, a zongora-kérdések és hegedű-válaszok azonban (a 142. és a 143. ütemek ellenmozgását leszámítva) már egy irányba mutatnak. A 148–149. ütemek makacs e-oktáv daktilusai és a zongora impozáns oktávmenetei a 150. ütem E-dúr zárlatába futnak bele.

A 150–158. ütem közé eső, a rekapitulációt előkészítő átvezetés az 1. téma jellegzetes ritmusképleteiből (negyedek és nyújtott ritmusok) építkező hegedűszólama az E-húr magas fekvéseiben lebegő motívumokkal oldja az előző szakasz feszültségét. A bal kéz triolás-oktávolós e-orgonaponttal támasztja meg, a jobb kéz a melódiát követő triolás figurációval gazdagítja a szöveget. Jóllehet a triolaritmus megjelenése ritmikai szempontból a gyorsulás hatását kelti, a lélektani hatás mégis az ellenkező: az átvezetés – az áttört felrakás és a statikus orgonapont miatt – a megnyugvás érzetét kelti a hallgatóban. Ötletes hangszerelésével, választékosan elegáns zárlatával feltétlenül ez a tétel egyik legjobban megoldott szakasza. **(21. kottapélda)**

21. kottapélda

Bartók: A-dúr szónáta BB 10 / 1. tétel – 146–160. ütem



A kidolgozási rész erőteljes zárlatokkal gondosan megerősített tonális síkokhoz hozzárendelt, kis egységekből épül fel.

A 87–92. ütem a formarész C-dúrból e-mollba moduláló, az expozíció utolsó motívumát továbbszövő bevezetése (hat ütem). A 93–100. ütem az 1. téma témafejét hozza, e-mollból H-dúrba érkezve (nyolc ütem). A 101–108. ütem a témafej újraindításával a továbbfejlesztés lehetőségét kutatja, h-mollból D-dúr felé tájékozódva (nyolc ütem). A 109–128. ütem közötti húsz ütemes D-dúr / g-moll / B-dúr / C-dúr vonzásában álló szakasz két (illetve három) részre osztható: a metszetet a szinkóparitmus megjelenése húzza meg a 117. ütemben (tehát megint csak a kezdéstől számított nyolc ütem múlva), az ezt követő tizenkét ütemet a B-dúr és C-dúr tonikai síkok tagolják hat-hat ütemes egységekre. A 129–132. ütem imitációs játéka a h-moll hangnem újbóli megerősödését hozza magával (négy ütem).

A következő, tizenhét ütemes szakasz (133–149. ütem) ismét tovább bontható: az imitáció újraindítása és a harmóniak változása alapján a h-mollból e-mollon át a-mollba moduláló 133–136., illetve az a-mollból d-mollon keresztül c-mollba igyekvő 137–140. ütemek tartoznak össze (két négy ütemes egység). A 141–149. ütem közötti kilenc ütemes szakasz (a 146. ütemet ismétlő 147. ütem bontja meg a kidolgozási részre eddig kizárólagosan jellemző szimmetriát) harmóniaritmusa a négyhangos képletek ismétlődésével párhuzamosan maga is felgyorsul: a basszus ütemenként lendülő domináns-tonika ingáját követve c-moll / f-moll, Cisz-dúr / fisz-moll, majd félütemenként D-dúr / g-moll és E-dúr / a-moll akkordok szólalnak meg (utóbbiak többször ismétlődve a 146–149. ütemben). A 150–157. ütem nyolc ütemes átvezetés az E-dúr vonzásában, 2+2+4 ütemre tagolódik, az utótag már közvetlenül a 158. ütem A-dúr, tercállású zárlatát készíti elő.

Az expozíció és a kidolgozás harmóniai struktúráját egyaránt jellemző tercerozon viszonyokról már esett szó, a kidolgozásban ugyanakkor mind az autentikus, mind a plagális fölépések is megtalálhatók. A két formarész között azonban van még egy szorosabb összefüggés is: a kidolgozási rész az expozíció 1. tématerületének „cselekményét” futtatja újra le. Leszámítva a 87–92. ütemek bevezetőjét illetve a rekapitulációt megelőző visszavezetést, terjedelmük majdnem megegyezik: negyvenkilenc

illetve ötvenhét ütem. A szűkebb értelemben vett 1. tématerület bemutatására pedig mindkét esetben pontosan negyven ütem jut – a hozzájuk kapcsolódó ♪♪♪♪ -ritmusú motívumra épített imitációs szakaszok hossza okozza a differenciát. A téma elemei: a lendületesen felfelé törő skálamenet (5–8. ütem), a ♪♪♪♪ -képlet (37–40. ütem), a szinkópák (31–40. ütem) sorra visszaköszönnek a 111–133. ütem között.

Az utolsó formarészhez érkezve az 1. tématerület rekapitulációja a 158–197. ütemet, a 2.-é a 198–240. ütemet tölti ki. A fiatal komponista minden bizonnyal érzekelte a tematika a sokszori ismétlésből fakadó kifáradásának veszélyét (hiszen ugyanezek a témák voltak a kidolgozási rész alanyai is) – bátran tömörített az 1. tématerület visszatérésén. Az expozícióban negyvenkilenc ütem hosszúságú formarész a rekapitulációban negyven ütem terjedelmű: a 158–178. ütem hangról hangra megegyezik az expozíció első húsz ütemével, a 178. ütem másik negyedétől azonban a 29. ütem második negyedétől ismerős, a hegedűt és a jobb kéz szólamát ellenmozgásban vezető szakasz ismétlése következik, ez az „ugrás” eredményezi a kilenc ütemes különbséget. Természetesen más harmóniai összefüggéseket teremtvé: a 179. ütem pillanatnyi a-moll kitérője után a következő ütemek már e-mollban állnak. A 31–34. ütemnek megfelelő 180–183. ütemben a basszus ritmikájában és (részben) dallamvonalában is változik, a 33–34. ütem párjában (182–183. ütem) emellett az eredetileg szinkópáló jobb kéz egyenletes nyolcadolásra vált. Az 35–40. ütem a szinkópák első hangját nyolcadszünettel helyettesítő írásmódját a 184–189. ütemben folyamatos szinkópálás váltja fel, amely felett a hegedűszólamban csakhamar megjelennek a várt ♪♪♪♪ -képletek (188–189. ütem). A 190–197. ütem a 41–49. ütemet ismétli hasonló kis változtatásokkal: például a hegedűszólamban az oktávfogások szűkebb ambitusban mozognak. Az eredetileg kilenc ütemes szakasz nyolc ütemre csökkenését vonja magával, hogy a 44–46. ütemben történt háromszori ismétlés helyett a 193–194. ütemben ezúttal csak kétszer szólal meg a zárlatot előkészítő ♪. ♫♪♪♪ -motívum. A 48–49. ütemet összekapcsoló II³-V zárlat párhuzamát a 196–197. ütemben találjuk, azonban a basszusszólam fizs-f lépése a II³-ból egy pillanatra bővített terckvart akkordot hoz létre, s feszítő kromatikával vezet rá az alaphangnem dominánsát megszólaltató E-dúr akkord alaphangjára.

A 2. tématerület reprízének terjedelme (198–240. ütem) az 1. tématerületétől eltérően nő: harminchét / harmincnyolc helyett negyvenhárom ütemre, hangneme ezúttal a-moll. A kilenc illetve nyolc ütemes első két kisebb egység (a zongorás témabemutató, majd a hegedűs válasz) hangról-hangra megfelel az expozíciónak, leszámítva a hegedűszólam a 211. ütemtől feltűnő apró változásait: a 63–66. ütemből ismerős ♪♪♪♪ -képletek előkével szólalnak meg, az e-záróhangot pedig egy oktávval magasabban, üveghanggal is eljátssza a hegedű, a zongora akkordváltását követő ♪♪ ritmussal. A tématerület 2. témája, a ringatózó hegedűdallam a 215–222. ütemben ezúttal d-moll, majd a 219. ütemtől F-dúr hangnemben szólal meg (az eredeti fizs-moll / A-dúr reláció helyett). A 223–230. ütem a 75–82. egybevágó párja.

A 231. ütem fénylő (a zongora számára kellemetlenül tág fogásban felrakott) A-dúr zárlatát követően a 2. tématerület 4. témájának, a 83–87. ütem indulózenéjének rekapitulálásakor az exoziccióban még négy ütemes szakasz jelentősen bővül: ezúttal tíz ütemet szán rá Bartók (231–240. ütem). A két-két ütemes zongorás induló és a zongora- és hegedű-akkordmenetek után – melyek ezúttal nem a tonikát célozzák (mint a 87. ütemben), hanem elmodulálnak a 235. ütem G-dúrja felé – a 235–240. ütem a kidolgozási rész kezdetére (87–93. ütem) utal vissza a hegedű és a bal kéz *unisono* motívumaival. A hegedű nagy szinkópái és a 239. ütemben felfelé suhanó briliáns futama után a 240. ütem E-dúr szep-timakkordján állapodik meg a tétel, melyet a zongora a 238–239. ütemben mollbeli II³–V⁷ fordulat többszöri ismétlésével készít elő. (22. kottapéllda)

22. kottapéllda

Bartók: A-dúr szónáta BB 10 / 1. tétel – 229–244. ütem



A 240. ütem elején megzendülő E-dúr szeptimakkordra mintegy feleletül zendül meg a bal kéz pontozott félkotta e-je, mely a következő ütemben finom pulzálásba kezd, jelt adva a Kóda megkezdésére (241. ütem).

A Kóda mindenekelőtt az 1. tématerületre épül, de idéz a tétel többi témájából is. A 241–247. ütem e-organapontja felett (melyet a 240. ütem pontozott félkottája rögzített, majd a 241–242. ütemben nyolcadok, a 243–244. ütemben triolák, a 245–247. ütemben harmincketted-trilla mozgat meg) a hegedű és a jobb kéz egymást imitálva az 1. tématerület 1. témájának a $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ -motívumra támaszkodó variánsát játssza. A 248–249. ütemek szinkópás, *sforzatos*, mollból kölcsönzött akkordjai (melyeket a 244–247. ütemben „cigányskálás” c-k és f-k készítettek elő) a zárószakasz közvetlen előfutárai, a hegedű fisz-ről cisz-re ereszkedő kromatikus menetét harmonizálják ki. Hatásos plagális fordulat után (a 247. ütem E-dúr szeptimje után a 248. ütem elején megszólaló D-dúr akkord) mollbeli akkordokkal bőven színezett utat járnak be a harmóniák.

A 250. ütemben (kettősvonal után) *fortissimo* induló zárószakasz hasonlóképpen gazdag izgalmas harmóniai vonatkozásokban. Négy-, majd hat ütemes egységekből áll, a 1. tématerület jellegzetes szinkópaival a hegedűszólamban, több oktávnyi távolságra kiterjeszkedő, a rekapituláció előtti átvezetésre (150–157. ütem) utaló, triolás akkordfelbontásokkal a jobb, szinkópáló-oktávólós basszusokkal a bal kézben. A tétel során már nem először fordul elő, hogy a fiatal komponista a hegedű és a bal kéz szólamát ellenmozgásban szerkeszti meg: a kromatikus mozgó szólamok közötti teret azonban most „egzotikus” harmóniák töltik ki.

A 250. ütem akkordsora háromszor hangzik fel, a-ról, h-ról, d-ről indulva. A hangsúly a mindenkor második akkordon van: az a-cisz-e hármashangzat után megszólaló aisz-c-e-g (= aisz-c-e-fiszisz) szűkített négyeshangzat E-dúr kvartszextre oldódik, a basszushangot és a tercet alsó váltóhanggal megközelítve. Ugyanez a harmóniasor a 251. ütemben H-dúr / Fisz-dúr, a 252. ütemben D-dúr / A-dúr viszonylatokban tűnik fel.

A 253. ütem kiteríti az időben, s belső szólammozgással színesíti az I–V fokok plagális fölépését: a tonikai akkord maggiore-minore váltással A-dúrból a-mollá sötétedik, a domináns akkord átmenő

szeptimmal gazdagodik. A 254–257. ütem azonnal megismétli ezt a menetet, de a zárlatban (258. ütem) az A-dúr akkord szextfordítására érkezte, a belső bővülést hozó 258–259. ütemekre vezetve. Az ismétlés a hegedű szinkópa-motívumát a bal kéz tág akkordfogásai által alátámasztott, bővített akkordokban gazdag zárlatba ágyazza.

A 260–263. ütemben az 1. téma témafejének *fortissimo* változata szólal meg a zongorán. A kísérőszövet harmóniai a tétel első ütemeire emlékeznek (a lefelé ereszkedő kromatikus belső szólam felidézésével), de az ott hallott nyolcadmozgás helyett negyedekben, a hegedű méltósággteljes a-oktávfogása felett. A 262. ütemben, a témafej második frázisának előadásához már a vonós is aktívan csatlakozik, előkés kettősfogásokban szólaltatva meg az ezúttal nem giszre, hanem a IV. fok tercére (fiszre) törő melódiavonalat. Újra csak bombasztikus mollbeli és szűkített akkordok szólnak (261., 263. és 265. ütem), a hegedű – újra háttérbe lépve – a 264. ütemtől a domináns és a tonika alaphangjait megzendítő oktávokra szorítkozik. A 263. ütem második felében a 252.-ből ismerős szűkített akkord csendül fel, majd az utolsó ütemek megkomponált lassítással, maggiore-minore váltással és a domináns akkord késleltetésével vezetnek a fénylő A-dúr záróakkordig. (23. kottapéllda)

23. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 1. tétel – 247–269. ütem

Az *A-dúr szonáta* nyitótétele mindenekelőtt változatos karakterű témáinak ihletett megfogalmazásában lép nagyot előre a *c-moll szonáta*hoz képest. A gondosan megrajzolt, profilos, ugyanakkor igen melodikus témák egyfelől a nagy formarészekben belül önálló arculatot adnak a kaleidoszkópszerűen egymásba kapcsolódó rövidebb szakaszoknak; másfelől (ez mindenekelőtt az 1. témára vonatkozik) alkalmat adnak Bartók számára tématranszformációs eljárások kipróbálására és egyes kiválasztott motívumok továbbszövésének gyakorlására. E kompozíciós technikák egyre frappánsabb, gördülékényebb alkalmazása nyilván a darab keletkezése idején keze ügyébe került kompozíciók gondos tanulmányozásának egyik legfontosabb hozadéka.

A repertoár egyik alapművével (a hangnem azonosságán túl) azonban szorosabb kapcsolat is feltételezhető: Brahms *A-dúr szonátájának* (op. 100) nyitótételéről van szó.

Az expozíció mindkét darabban az 1. téma zongorás bemutatásával (s a hozzákapcsolódó hegedű-kommentárokkal) indul, majd a hegedű témabemutatása következik. A melléktéma-terület második témája az op. 100-ban is induló-karakterű, először a zongora, majd a hegedű előadásában.

(24. kottapélda)

24. kottapélda

Brahms: A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 100 / 1. tétel – 59–66. ütem

The musical score for measures 59-66 of Brahms' A major Violin and Piano Sonata, Op. 100, No. 1, is presented in two systems. The key signature is A major (three sharps) and the time signature is 3/4. The piano part is shown in both staves. Measures 59-62 are marked with a crescendo and fortissimo (f). Measures 63-66 are marked with piano (p), a diminuendo (dim.), and a molto dolce tempo marking. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.

A kidolgozási részt kicsendítő, egyben a rekapitulációra visszavezető rövid szakaszok rokonsága egészen nyilvánvaló: Brahms a 2. tématerület utolsó, lendületesen előretörő hegedűtémájának az E-húron *dolce* megszólaló Cisz-dúr változatát gisz-orgonaponthoz rögzíti, triolás akkordfelbontások kíséretében *diminuendo* készítve elő a reprízt – láttuk, Bartók ugyanezzel a megoldással élt. **(25. kottapélda)**

25. kottapélda

Brahms: A-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 100 / 1. tétel – 147-161. ütem

147

dolce

151

più p

155

dim.

p dolce

A hangszeres írásmód terén is sok a hasonlóság: jó hangzású hegedű-oktávfogásokra bőségesen találni példát a Brahms-tételben, ahogy a zongora a témát párhuzamos basszus-szólammal való kíséretére (1–9. ütem), masszív akkordokra (például 31–42. ütem), rövid motívumok imitációjára a két szólam együttesén (105–149. ütem) is.

A Dille-jegyzék 1897. december 31. elő részében Brahmstól csak a *G-dúr szonáta* (op. 78) szerepel. Az *d-moll szonátát* (op. 108) 1897. december 31., az *A-dúr szonátát* (op. 100) 1898. április 3. után jegyezte be Bartók. Ugyanakkor nem zárható ki, hogy játszotta, vagy hallotta már az op. 100-at: a „saját” *A-dúr szonátájával* húzható párhuzamok legalábbis elgondolkodtatóak.

2. tétel

Jóllehet a lassú tétel csak vázlatos formában maradt fenn, nem kizárható, hogy létezett egy teljesen kidolgozott formája-leírása. Esetleges befejezetlensége ugyanakkor igazolható: mivel Bartók maga játszotta a művet, a leírt szakaszoknak csupán emlékeztető funkciója volt. Hipotetikus felmerülhet ugyanakkor egy kéttételes formamodell gondolata is, melyben a körülbelül egyforma léptékű, ám el-lentétes karakterű (lírai A-dúr és *appassionato* a-moll) tételek közül végül kimaradt a talán kisebb súlyúnak gondolt-érzett lassú tétel. A fennmaradt szöveg mindenesetre elégséges információt tartalmaz egy hozzávetőleges pontosságú analízis elvégzéséhez. Sőt, többre is futja: a „virtuális” harmóniai terv is rekonstruálható.

Az E-dúr hangnemű, *Adagio, ma non troppo* tempójelzésű lassú tételt nagy háromtagú formában tervezte Bartók,¹² az A visszatérésében utalással a B rész anyagára.

A szépen ívelő melódia vonalat vizsgálva Weiss egyfelől a mű tematikáját egyöntetűen jellemző deklamációs hajlamra, másfelől egy-egy Mendelssohn- (*Esz-dúr zongoravariációk* op. 82) és Brahms-párhuzamra (*H-dúr trió* op. 8) hívja fel a figyelmet.¹³

Az A rész (1–35. ütem) éneklő hegedűtémája 4+8 ütemes egységekre bontható mondat. Indulása finoman kiegyensúlyozott: az 1–2. ütem emelkedő daktilusaira a 3–4. könnyed skálamenete felel (Mendelssohn jellegzetes zárómotívumaival rokoníthatóan).¹⁴ Az 5–6. ütemben ismételt, ezúttal meredekebben felfelé törő daktilusokat követően az utótag két belső bővüléssel (a 7. ütemet figuráló 8. és a 9. ütemet ismétlő 10.) érkezik a 12. ütem E-dúr zárlatáig. Figyelemre méltó a két félmondat kiegyenlítetttsége: a 2. ütem csúcshangjáról szép ívben visszaereszkedő dallam a folytatásban több stáción át visszakapaszkodik az először csak jelzésszerűen érintett magas regiszterek felé. (26. kottapélda)

26. kottapélda

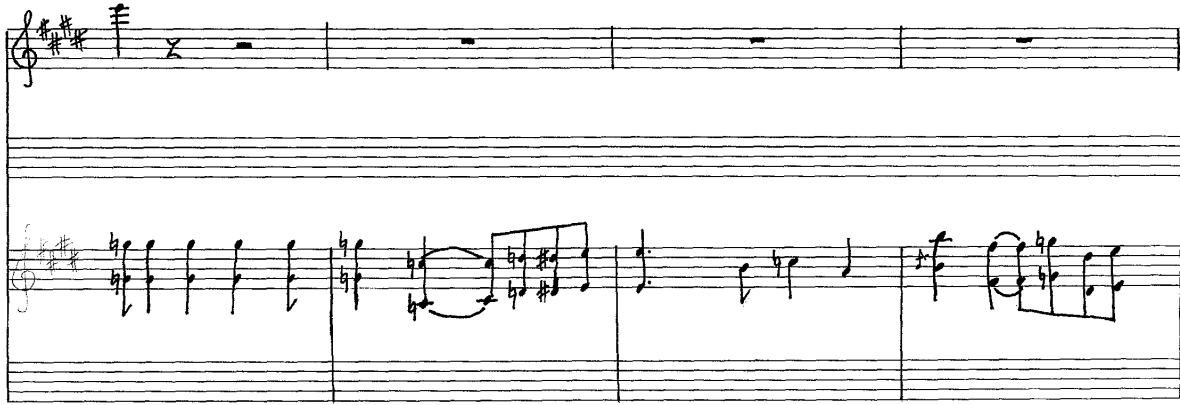
Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 2. tétel – 1–15. ütem



12. Schoenberg definíciójával *Andante*-forma I. Schoenberg/Zeneszerzés 201–202. vö. Somfai/Formatan 16.

13. Weiss/Schaffensentwicklung 227–228.

14. E négyhangos, lefelé hajló motívum megtalálható például az op. 38. No. 4 és op. 53. No. 6 A-dúr és az op. 67. No. 2 fisz-moll *Lied ohne Worte*-ban stb.



A 12. ütemben a vázlatosan bejegyzett zongoraszólam szinkópáló g-oktávái (feltehetően e-mollon keresztül) a tercron C-dúr irányába mutatnak. A rájuk következő öt ütemes átvezetés két izoritmikus frázisra tagolódik (13–14. és 15–16. ütem – a C-dúr után E-dúr / a-moll, illetve H-dúr / e-moll, majd újra H-dúr harmóniák sejthetők), melyek az előző szakaszból kölcsönzik ritmusképleteiket: a 13. és 15. ütem a 11., a 14. és a 16. ütem pedig a 7. ütemet idézi. A 16. ütemet oktávval magasabban azonnal megismétli a 17., megerősítve az E-dúr dominánsaként fellépő H-dúrt.

A 18–35. ütem az 1–12. párja: az A rész ekként önmagában is kis háromtagú formát alkot. Az új szakasz kezdetén (a 12–13. ütem e-c tercron-viszonylatához hasonlóan) a H-dúr zárlatot feltehetően közvetlenül követte volna a hegedűtéma G-dúrban felcsendülő variánsa. Az E-húr magas fekvéseiben járó vonós a 21. ütem félzárlatát követően négyszer is megismétli a daktilus-ritmusú első motívumot, tritonusz és szűkített szeptimek segítségével több modulációs állomáson (a-moll, G-dúr, e-moll és g-moll vélhető érintésével) a 29. ütemben érkezve vissza G-dúrba. A ritmus gyorsul: a ♩ ♩♩-képleteket D-dúr hármashangzat és cisz-alapú szűkített szeptim hangjait megszólaltató, mozgalmas nyolcadmenetek váltják fel (26–27. ütem), hogy G-dúr kvartszextre érkezve (28–29. ütem) nyugodjék meg a tétel. Az egymást ismétlő 26–27. ütemen túl több belső bővülés (például a 29–30. ütemet ismétlő 31–32., illetve a 3. / 9. ütem ritmusát idéző 33–34. ütem) gazdagítja a szakaszt. A 33. ütem h-d-e-c zárómotívumát az ismétlés h-d-esz-c-re sötétíti, a 35. ütem G-dúr zárlatában az alaphangnem tercén állapodva meg.

A 35–52. ütemek közé eső B részt Bartók a zongora jobb kéz szólamában megszólaló karakteres ritmusképletre fűzi fel. **(27. kottapélda)**

27. kottapéllda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 2. tétel – 32–43. ütem

A 37. ütem második felében belépő hegedűszólammal kapcsolatban Weiss (a szonáta tematikus egységét hangsúlyozva) felhívja a figyelmet, hogy annak ritmikája erősen emlékeztet az 1. tétel kidolgozási részének egy jellegzetes szakaszára (117–133. ütem).¹⁵ További, most már meg nem válaszolható kérdés marad, hogy mindehhez mit játszott volna a bal kéz. Lehet: a hegedűt kopulázta vagy imitálta volna. Az A rész melodikus karakterével erősen kontrasztáló indulózene feszültségét a 38. ütem h-d(f)-asz szűkített kvintszeptje fokozza tovább: ezen a ponton szakad meg végleg a zongoraszólam.

15. Weiss/Schaffensentwicklung 228.

A hegedűszólamból következtethetően a B rész végigvitte volna jellegzetes, szaggatott ritmikáját. Újabb, egymásnak megfeleltethető egységek halvány körvonalai sejlenek fel: a 37–40. ütem felfelé törő, majd visszahajló g-h-d-c-g frázisát kisszekund-szekvenciában a 41–44. ütem asz-c-esz-asz mene- te követi. A G-dúr kvartszext meghatározta harmóniai térből a már említett, azonos (d) basszusra épí- tett szűkített kvintszext (d-f-asz-h) vezet ki a 38. ütemben. A 40. ütem valószínűleg újra G-dúr alap- helyzetét (esetleg szeptimfordítását) hozta volna, a 40–41. ütemben Asz-dúr felé fordulva. Utóbbi fennhatóságát (41–42. ütem) a 43.-ban minden bizonnyal újra valamely szűkített szeptim törte volna meg: a legesélyesebbnek az fisz-a-c-esz szűkített akkord (vagy valamelyik fordítása) tűnik. A 44–52. ütem improzans oktávfogásai ugyanis ezt a (feltételezett) harmóniát szólaltatják meg: a-c-esz – Bartók utóbb kihúzta a 46. ütemet.¹⁶ Dille felvetésére (nevezetesen: a 46. ütem kihúzása nem hidalható át a 45. és a 47. ütem megváltoztatása nélkül) a következő válasz adható: a 45. ütem 3. negyedén megszó- laló félkotta értékű a-t közvetlenül a 47. ütem első negyedére is át lehet kötni (ahol így c-hang helyett természetesen szintén a-hang áll majd), majd innen továbblépni c-re. Ezt a megoldást a folytatás igaz- olja: a 48–49. ütemek hasonlóan kapcsolódnak, a c-esz kisterc felhasználásával. Bartók minden bi- zonnyal a c-hang körül indokolatlanul sokáig időző első fogalmazást felülbírálván döntött egy szükség- telenné vált láncszem kiiktatásáról.

Az 50. ütemben az esz-t disz-szé átértelmezve disz-fisz-h szextakkord csendül fel. Az események legvalószínűbb magyarázatának a fisz-a-c-esz szűkített szeptim / esz-disz váltás / fisz-a-h-disz domi- náns-terckvárt akkord segítségével végrehajtott enharmonikus moduláció tűnik. A koronás szünettel ellátott 52. ütemben így minden bizonnyal a H-dúr akkord valamely fordításán állapodott volna meg a zene.

Az 53. ütemben újrainduló A szakasz első üteme azonnal igazolja is ezt a feltevést: az 50–52. ütemben feltételezett H-dúr akkord a tonikai E-dúrban álló visszatérés dominánsaként funkcionált volna. Az iskolásan pontos repríz (53–64. ütem) hangról hangra megismétli az 1–12. ütemet.

A rendelkezésre álló információk alapján a 65. ütemben (felütéssel) induló Kódát a legnehezebb ér- telmezni. A hegedű e-hangjai a B rész jellegzetes indulóritmusát idézik, a tétel formája így az ABAB- modell felé alakult volna, egyfelől visszautalva a *c-moll szonáta* lassújára, másfelől előlegezve az *I. hegedű-zongoraszonáta* a háromrészességet a négyrészességgel ötvöző középtételét. A 67. ütem utol- só nyolcadán felhangzó tizenhatod-triola és a 70. ütem $\sqrt{\text{♩}}$ -ritmusának g-je, illetve a 72. ütem félkotta c-je e-moll zárlatra engednek következtetni. A 73. ütem első negyedén feltehetően már újra E-dúr akkord támasztotta volna alá a záróhangot, az alaphangnemet a lefelé haladó, kétütemnyi skálamenet ismétlésével is megerősítve (74–77. ütem, a 74. és 76. ütem szinkópája a 30. / 32. ütemből lehet isme- rős). A 77. ütemben a hegedűszólam a skála utolsó hangjáról finoman az alaphangnem kvintjére (h) lendül – ebből a helyzetből indul *attacca* a finálé főtémája. **(28. kottapéllda)**

16. Vö. Dille/Verzeichnis 89.

28. kottapélda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 2. tétel – 64–75. ütem



Az *A-dúr szonáta* előtt a fiatalkori művek sorában az 1897-ben készült *Drei Klavierstücke* (BB 8) áll: a három rövid kompozíció (mintegy műhelytanulmányként) a szonátában kibontott ötletek első kipróbálásának tekinthető. A harmadik darab, egy asz-mollban írt *Adagio* háromtagú formájával és induló karakterével a lassú tétel párjának tekinthető: a karakter hasonlósága mellett közvetlen kapcsolatot teremtenek a két darab között a bal kéz a középrészeket meghatározó nyújtott ritmusai.

3. tétel

A szonátarondó formában írt a-moll finálé (*Allegro appassionato*) 6/8-os metrumú rondótémáját (két nyolcad felütéssel) a hegedű szólaltatja meg, a zongora gyöngyöző tizenhatod-hármashangzatainak kíséretében.¹⁷ (29. kottapélda)

A téma felépítése már ismerős az előző tételekből: előtagja két, csak zárlatában eltérő, azonos ritmikájú ütempárból áll (tonikai zárattal a 4. ütemben). Az a-moll hármashangzat vonzásában álló harmóniai szövetben a tonikai alaphang felett VII⁷ kelt feszültséget (1. és a 3. ütem második fele).

Az 5. ütemben induló, négy ütemet egy mozdulattal átfogó utótagban d-moll (tehát a szubdomináns-irány) felé modulálva csendül fel újra a témafeje, szekvenciális lépésekkel közelítve meg a 8. ütem C-dúr zárlatát. A 9–10. ütemben az 1. ütem felütését és a 7. ütem anyagát párosító bővítményt fűz a témához Bartók, majd a hegedű koronás e-hangja alatt a zongora C-dúr / a-moll V³ akkordváltással kanyarodik vissza a megismételt C-dúr zárlatból az alaphangnem felé.

17. A téma a görög tankönyvben látható első formájának 6/4-es metrumba párhuzamba állítható a nyitótétel 1. témájának a BB17 *F-dúr vonósnégyes*ben látható változata szintén 6/4-es ütemmutatójával: az *A-dúr szonáta* fontos témáit eredetileg ugyanaz a metrum, s talán tempó és karakter jellemezte.

29. kottapélda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 3. tétel – 1–15. ütem

Allegro appassionato

The musical score is written for violin and piano. The tempo is *Allegro appassionato*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The system consists of eight staves, with the violin part on the top two staves and the piano part on the bottom six staves.

A hegedűtémát gondosan kidolgozott vonásnemekkel látta el a fiatal zeneszerző: a téma visszatéréseiben már nem jelölt vonózás nyilván ott is érvényes marad.

A *Drei Klavierstücke* (BB 8) első és második darabja közvetlen kapcsolatban áll a tématerülettel: a 6/8-os metrum, a táncos ritmika, a második zongoradarab bal kéz szólamának gyöngyöző tizenhatod-akkordfelbontásai, a témák arányos, szabályos periódus- illetve mondat-szerkezete, végül finom Mendelssohn-utánérzéseik közvetlenül visszhangoznak tovább a finálé nyitóütemeiben. Mendelssohn *f-moll hegedűszonátájának* (op. 4) utolsó tétele, egy 6/8-os metrumú, a hangszerek párbeszédére építő rondó (bár 1897. december 31. után tűnik csak fel a Dille-jegyzékben) pedig akár közvetlen mintául is szolgálhatott Bartók számára. (30. kottapélda)

30. kottapélda

Mendelssohn: f-moll hegedű-zongoraszonáta op. 4 / 3. tétel – 1–12. ütem

Allegro agitato.

Ugyancsak példát állíthatott Bartók elé Grieg *F-dúr szonátájának* (op. 8) izgalmas harmóniai fordulatokban gazdag nyitótétele. (Ezt a darabot viszont még 1897 vége előtt jegyezte be a Dille-jegyzékbe.) (31. kottapélda)

31. kottapéllda

Grieg: F-dúr hegedű-zongoraszonáta op. 8 / 1. tétel – 1–12. ütem

Hasonló tematikával találkozhatott Schumann 1897 nyarán tanulmányozott *a-moll szonátájának* 1. és *d-moll szonátájának* 4. tételében is.

A 11. ütemtől a zongora veszi át a vezető szerepet: a jobb kéz játssza a rondótémát (oktávfogásokban) a hegedű imitációjától kísérvé. A 14. ütemben Bartók átmenetileg „felborítja” a metrumot: a bal kéz 6+6 tizenhatodból álló egységeit 4+4+4 hangos csoportok váltják fel, a-moll ill. Fisz-dúr, majd Fisz-dúr szeptimakkordok érintésével h-moll felé modulálva – a jobb kéz és a hegedű azonnal igazodnak is a $\frac{3}{4}$ dominanciájához.¹⁸ A 14. ütem második negyedén kemény disszonanciát hallunk: a bal kéz fisz-aisz-cisz hármashangzata egyfelől a jobb kéz ciszre vezető hisz-oktávjával, másfelől a hegedű a-hangjával ütközik össze.

A 15. ütemben két nyolcadnyi felütéssel a jobb kéz h-mollban indítja újra útjára a hegedű imitációjával kísért témát. A 18. ütem harmadik ütésén újabb szerepcseré: a 19–20. ütemben, az E-húr magas fekvésében egy szekvenciázó, ♩ ♩ ♩ ♩ -ritmusú motívummal, Cisz⁷ / Fisz⁷ / h-moll autentikus kört bejárva ismét a hegedű vezeti az eseményeket. A 21–22. ütem oktávval lejjebb azonnal megismétli a 19–20. ütemet (az első motívumot variálva), a jobb kéz *unisono* játszik a hegedűvel. A 23. ütem tercron fordulattal (kissé nehézkesen fogalmazott hegedűszólammal) h-mollból G-dúrba modulál – a 23–26. ütem pedig már a következő formarészhez vezet, a 25–26. ütemben a folyamatos tizenhatodmozgásból *unisono* játszandó, lüktető, ♩ ♩ ritmusú, d-h kistercmotívumot választva ki.

18. Weiss egyfelől Brahms hatására figyelmeztet a kétféle metrum ütköztetésében, másfelől a téma területet elemezve Schumann *Aufschwung*-jára hivatkozik (*Fantasiestücke* op. 12), mint a motívumkezelés egy lehetséges mintájára vö. Weiss/Schaffensentwicklung 212–213.

A mondatok ütempárookra alapozott felépítése a tématerület egészére is jellemző: tíz ütemre (előtag félzárlattal) tizenhat felel (utótag).

A 25–26. ütem ♩-képletei a 27. ütemben induló G-dúr 2. tématerületben is meghatározó szerepet játszanak.¹⁹ A témát a hegedű mutatja be, a zongora tizenhatod-kíséretével fauxbourdon-szerű szextakkord-sorozatot képezve. Az új téma nagy utat jár be: előbb szekvenciázó mozgással, 2+2 ütemes motívumpárral oktávnyit ereszkedik, majd a 31. ütem e-moll zárlatától szépen ívelő, diatonikus és kromatikus lépéseket egyaránt magába foglaló skálával visszakapaszkodik a csúcspontra, hogy a 33–34. ütem dallamos fráziséval az alaphangnem kvintjén – mintegy kérdőjellel – zárja az előtagot.

(32. kottapélda)

32. kottapélda

Bartók: A-dúr szónáta BB 10 / 3. tétel – 24–37. ütem

19. Weiss az *Drei Klavierstücke* (BB 8) első darabjával való párhuzamra hívja fel a figyelmet, a téma „egyszerű dikciójáról” szólva vö. Weiss/Schaffensentwicklung 213.



A 31. ütemtől (a skálamenettel ellenmozgásban) a bal kéz is bekapcsolódik a játékba: az egyre gazdagodó harmóniák alapjául kromatikus skálamenetet szólaltat meg. A 33–34. ütemek zárlati figurációja után a 35. ütemben a jobb kéz oktávfogásokban, elízióval indítja a téma utótagját, a hegedű imitációjától kísérvé. A harmóniai szövetet a 31–34. ütemek mintájára változatos (domináns funkciójú szext és rákövetkező tonikai alapakkordok váltakozásából álló) menetek alkotják, melyek a hármashangzat-felbontásokat játszó bal kéz h-ról induló, e-ig kromatikus emelkedő basszusmenetére támaszkodnak (mintegy a 31–32. ütemek basszusát megfordítva). A karakter és a mozgásforma ezúttal Beethoven zenéjére utal, mégpedig az *a-moll hegedű-zongoraszonáta* (op. 23) 6/8-os nyitótételének ugyanerre a ringatózó ♩ ♩ -képletre alapozott 2. tématerületére. A Beethoven-részlet e-moll / G-dúr tonalitása is párhuzamba állítható a Bartók-témával. A Dille-jegyzékben 1896-ban felbukkant, majd 1897. augusztus 17. után ismételt bejegyzett kompozíció pontosan az *A-dúr szonáta* keletkezésének idején járt Bartók kezében. (33. kottapélda)

33. kottapélda

Beethoven: a-moll hegedű-zongoraszonáta op. 23. / 1. tétel – 27–47. ütem





A komplementer jobb kéz- és hegedűmotívumok a 38–41. ütemben egy C-alapú mellékdomináns kvintszeptben találkoznak, mely a rondótéma első ütemének jellegzetes ritmusában sűríti össze az eseményeket. A hegedű és a zongora szextmenetben egymásnak feszülő kromatikus képletei a 41. ütem második felének virtuóz hegedűfutama után enharmonikus átértelmezéssel (c-e-g-b = c-e-g-aisz bővített kvintszept) vezetnek a 42. ütem elején megszólaló e-moll I⁶ akkordra.²⁰ A faktúra egységét a szólamvezetés is kifejezi: a 42–45. ütemekben a bal kéz és a hegedű *unisono* játssza az e-moll tonikáját és dominánsát erősítő, a jobb kéz fél ütemnyi késésű imitációjával megerősített nyújtott ritmusú képleteket. A 46–49. ütemben azonnal megismételt „forgó” tűnik fel: a zongora a basszus zengő oktávjaihoz a rondótéma ritmusában hol akkordokat, hol oktávokat társít, a hegedű látványos hármashangzat-felbontásainak kíséretében. Az 50–53. ütemben azután valóságos tűzijáték veszi kezdetét: a hegedűhöz felfelé törő, majd ellenmozgásban,²¹ a magas regiszterből lefelé viharzó, négyes csoportokba rendeződő hármashangzatok társulnak a jobb kézben, a bal kéz tág fogású, az alaphangnem tonikáját és kvintjét hangsúlyozó, a metrum 6+6-os osztását szintén 4+4+4-es egységekre váltó akkordfelbontásaival ütközve. A metrika kiszámított zavarát egyrészt a két kéz négyes csoportjainak nyolcadnyi eltolása, másrészt a hegedűszólam következetesen 6+6-os osztású képleteivel való ütközések hozzák létre, mely Weiss szerint Brahms közvetlen hatásáról tanúskodik.²² Az 52–53. ütemekben négy oktávnyi ambitusban kiterülő, ragyogó E-dúr hármashangzat-hullámok öntik el a zongoraszólamot a hegedű lüktető e-oktávjainak kíséretében, az E-dúrt már a-moll dominánsaként értelmezve a rondótéma visszatérését az 54. ütemben.

Az 54. ütemben induló második rondótéma-szakasz erősen rövidített és variált visszatérés. Jóllehet az előtag (54–58. ütem) hegedűszólama ugyanaz, a zongoraszólamban az akkordok felrakása már változik, s a jobb kéz a folyamatos tizenhatod-figuráció feladásával az első két tizenhatod helyére nyolcadszünetet iktat. Bartók a harmóniakat is átalakítja: az 55. ütem második felében a-moll I. fok helyett újra tonikai basszusra épített VII szűk⁷ szólal meg (mely ekként már nem csak a téma 1. és 3., hanem 2. ütemében is felcsendül). Az 59. ütemtől a hegedű a d-moll felé tartó utótag mindkét frázisát egy terccel feljebb helyezi, majd a 61–64. ütemekben a témafej c-h-a motívumára támaszkodva meg-

20. A „metrikus accelerando” kapcsán Weiss (a *Skót-szimfóniát* citálva) Mendelssohn hatására emlékeztet Weiss/Schaffensentwicklung 30. és 213.

21. Beethoven *VII. szimfóniájának* nyitótételéből lehet ismerős ez a mozzanat.

22. Weiss/Schaffensentwicklung 212–213.

kezdi az újabb formarész előkészítését. A zongoraszólamban, a 60. ütemben a két kéz párhuzamos hármashangzat-felbontásai helyén d-moll, majd disz szűk⁷ szól, míg a 61–64. ütemekben (váratlan harmóniai fordulattal) egy e-orgonapontra épített disz-fisz-a-c szűkített szeptim szekundfordítása kíséri a témafej-motívumot. Az éles disszonancia a 61–62. ütemben e-mollra vált, a 63–64. ütemben azonban feloldatlan marad, feszültségét vehemens trillamozgás fokozza tovább.

A tétel zenei-dramaturgiai egységét Bartók időről időre karakteres motívumok segítségével teremti meg: ilyen például a rondótémáról lehasított, nyújtott ritmusú, háromhangos képlet, mely a 40–53. ütemben kapott meghatározó szerepet. E helyen fordulópontjához érkezett a tétel, a rondótéma visszatéréséhez – hasonló szituáció alakul ki most is: a 63–64. ütem „malmából” a második epizód (65–84. ütem) bontakozik ki. Indítása azonnal merész harmóniai fordulattal szolgál: a 65. ütem elején az előző ütemek e-orgonapontra feltornyozott disz-fisz-a-c szűk szekundja nem oldódik fel, sőt még homályosabb kontextusba vész – egy esz-geisz-b-c kvintszept-akkordba.

Az epizód egészét hasonlóan izgalmas harmóniai vonatkozások jellemzik. Az akkordváltások azonos sémát követve lendítik előre a zenét: az esz-geisz-b-c kvintszeptből a 66. ütemben esz-geisz-a-c szűkített terckvart akkord válik; a 67–68. ütemben ugyanezt a fordulatot ismétli meg az f-asz-c-d kvintszept és a rá következő f-asz-h-d szűkített terckvart. A harmóniaritmus ezt követően félütemes váltásokra gyorsul: a 69. ütemben Esz-dúr szextakkord / g-b-desz-e szűkített kvintszept; a 70. ütemben asz-c-f szextakkord / asz-c-esz-fisz bővített kvintszept hangzik fel. Az elv mindig ugyanaz: azonos basszushangról egy tonikai funkciójú, oldó hármashangzat-fordítást a következő lépést kikényszerítő négyeshangzat-fordítás követ. A harmóniaritmus a 71. ütemtől újra visszalassul, az itt felhangzó c-moll kvartszeptet a 72.-ben Esz-dúr szextakkord követi, majd G-dúr hármashangzat az ütem második felében, mely a 73. ütem C-dúr zárlatára vezet. A folytatást autentikus domináns-tonika lépések jellemzik: C-dúr / f-moll (74. ütem), majd D-dúr / g-moll (75–76. ütem) harmóniák váltják egymást.

A 77–84. ütemek már az újabb formarész előkészítései. A harmóniaritmus újra felgyorsul: félütemenként következnek az újabb és újabb váltások. Kérdéses, vajon a gimnazista Bartók tudatos tiszteletadásáról, vagy pedig a harmóniavezetés logikája diktálta jelenségről van szó: a szűkített terckvart / szextakkord váltások basszushangjai az F-E-G-Fisz (vagyis egy transzponált B-A-C-H) motívumot járnak körül, kétszer is megismételve azt (77–80. ütem). A 81–84. ütemben fisz-a-c-d kvintszept / f-asz-h-d szűkített terckvart-akkordpár háromszori ismétlésével, majd a 84. ütemben egy D-dúr szeptim-majd alaphelyzetű akkorddal zárja le Bartók az epizódot és vezeti be a rondótémát.

A második epizód hegedűszólama végig ugyanarra a ♩ ♪ ♪ ♪ ritmusú motívumra épül, mely először kromatikusan skálázik felfelé, majd három oktávot zuhanva változatos melódiavezetéssel újra visszakapaszkodik d-ig. A szext, majd oktáv- és terc-fogásokban gazdag (ennek ellenére kifejezetten hegedű-

szerű) szakasz egy nyolcütemes és egy bővített, tizenkét ütemes mondatra tagolódik (65–72. és 73–84. ütem).²³

Az első mondat előtagjában a ♩ ♩ ♩ -képletet követően egy-egy pontozott félkotta pillanatra még megállítja a zenét, az utótag azonban a motívum négyszeri ismétlésével már tétovázás nélkül vezet rá a második mondatra. A 73. ütemtől induló új mondat előtagja ritmikájában (ezúttal terc- és kvintfogásokban) az előző mondat előtagját idézi, a folytatásban azonban a kettősfogások elmaradnak, a kromatikus emelkedést változatos, a „cigányskála” bő szekundjaival gazdagított dallamvonal rejti: h-asz-g-c-cisz-b-a-d.

A ♩ ♩ ♩ -képletet a 66. / 68. illetve a 74. / 76. ütemben egy ütemes késéssel imitálja a jobb kéz. A zongora változatos figurációkkal (akkordok, akkordfelbontások egy irányban és ellenmozgásban mindkét kézben, több oktávnyi kiterjedésű, akkordfogásokkal megtámogatott hármashangzatfutatok), folyamatos tizenhatod-mozgással kíséri a hegedűt. Az első mondatban a tizenhatodok 6+6 hangból álló csoportokba rendeződnek (a jobb kéz egy-egy ütemre szorítkozó imitációit leszámítva), mellyel szemben a hegedű indulózenéje következetesen 3/4-ben mozog. **(34. kottapélda)**

34. kottapélda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 3. tétel – 63–72. ütem

23. Weiss Brahms zenéjének hatását sejteti a téma megfogalmazására, a hegedűszólam nehézségeit a „zongorában gondolkodó” fiatal komponista gyakorlatlanságának tulajdonítva, Weiss/Schaffensentwicklung 213.



A második mondat előtagjában (73–76. ütem) a zongora a 73. / 75. ütemben egymásba kapcsolódó, négyhangos akkordfelbontásai a 6/8 vonzásában állnak, a 74. / 76. ütem bal kéz-szólama viszont a 3/4-et erősíti 4+4+4 hangból álló hármashangzataival.

A második mondat bővített utótagjában (77–84. ütem) a hegedűszólam veszít feszességéből, a 78. és 80. ütemekben a 2. tématerületre emlékező ♩-képletek bukkannak fel. A 81–84. ütemben kromatikusan lefelé csúszó, vibráló akkordok felett az ♩-motívum variánsa szól, három oktávnyi ambituson belül oktávonként ereszkedve (kétszer a hegedűn, egyszer a zongorán). A 84. ütemben a jobb kéz a hegedű 78. ütemben játszott motívumával (a bő szekundot kisimítva) érkezik a következő nagy formarészhez.

A 85–106. ütem közé eső új, nagyszabású szakasz szerepe az első pillanatban nem egyértelmű: a rondótéma variánsai szólnak, g-mollból indulva, de csakhamar szövevényes modulációkba bonyolódva. A 107. ütemben azonban a rondótéma újra a-mollban jelentkezik, s a 2. téma reprimé és egy rövid Kóda követi majd. A 85–106. ütem közé eső formarész ennek fényében az előző epizódhoz hozzávarrt terjedelmes átvezetésnek bizonyul, mely „quasi kidolgozásként” felidézi a tétel korábbi szakaszainak egy-egy elemét.

Az indulás azonban újdonságot tartogat: a háromszoros *pianissimó*ban játszó bal kéz halkan zongó, tág fogású tizenhatodai felett *pianissimo* megszólaló rondótéma első frázisa ezúttal a jobb kéznek jut (85–86. ütem) s a ráfelelő második frázis marad a hegedűnek. A 88. ütemben a vonós tartott g-je alatt a zongora három akkorddal elmodulál, s a 89. ütemben a hegedű (a már várt szubdomináns-irányú kitérésnek megfelelően) c-mollban indítja (ezúttal egy nyolcadnyi felütéssel) az utótagot, melyre két ütem múltán válaszol a zongora. (Az első mondat előadásán először osztozik a két hangszer a tételben.) A 92. ütemben radikális moduláció ad új lendületet a zenének: az ütem elején elért Esz-dúr akkordot *sforzato* gesz fordítja (*maggiore-minore* váltással) esz-mollba, a 93. ütemben a hegedű ebben a hangnemben játssza a többszöri ismétlés (egyben moduláció) után egyre magasabb fekvésekbe emelkedő témafejet. Az ismétlések egyben a két hangszer imitációjára is alkalmat adnak, a komplementer felhangzó nyújtott ritmusú- és a ♩-képlet nagy ritmikai energiával telíti a hullámzó szövetet.

A témafejlődés változásai a moduláció szolgálatában állnak: a 94. ütem g-c kvintje segítségével a 95. ütemben már f-mollban jár, majd ugyanezen az úton (a frázist záró kvintlépés terccel feljebb történő elcsúsztatásával a 96. ütemben) a 97.-ben asz-mollba érkezik. A 97–98. ütemben a tématerületek végére jellemző sűrítéssel félütemenként asz-moll / F-dúr és b-moll / G-dúr fordulatok követik egymást, melyek a 99. ütem c-moll zárlatában érnek célhoz.

A 99–102. ütem az 1. epizód jellemző hegedű-képletét szólaltatja meg, először esz-d-c, majd d-cisz-d hangokkal (a hegedűszólamban oktávugrásokkal). Ez a motívum ott a rondótéma megjelenését előlegezte: itt is ugyanezt a feladatot kapja. A 103–106. ütemben a hegedű kétszer ismétli a rondótéma első frázisát, a 106. ütemben a g-záráhanghoz közvetlenül kapcsolódó aisz-h-e hangokkal készítve elő a tényleges témavisszatérés a-mollját (az ♪ ♪ ♫ -ritmusképlet először a 14. ütemben jelent meg). A bal kéz a 103. ütemben a téma eredeti harmonizációját is felidézi, a jobb kéz egy ütemes távolságban imitálja a hegedűt, a 107. ütemre már együtt érkezik a két hangszer.

A 107. ütemtől a tétel expozíciójának teljes, ha nem is szó szerinti rekapitulálása kezdődik meg: Bartók erősen átdolgozza, rövidíti, újrendezi a tematikát. Erre mindenekelőtt a rondótéma-terület a 107–118. ütemek közé eső reprimé lehet példa, mely tizenkét ütemnyi terjedelmével lényegesen rövidebb első megjelenésének huszonhat üteménél. A visszatérést új ötletek gazdagítják: a hegedű által indított témához a zongora imitációja társul (egy ütemes késéssel) – fordított esetre volt már példa.

A terjedelem csökkenését ügyes tömörítéssel érte el a fiatal komponista: a rondótéma első négy üteme után (a 111. ütemtől) azonnal az eredeti témaalak 19. ütemére lépett tovább. (Hasonló megoldással élt az 1. tétel rekapitulációjában is.) A 111–118. ütem a 19–26.-at ismétli meg, de egy nagyszekunddal lejjebb és a kísérszövet változásával (a hegedűszólám meglehetősen kényelmetlen állásaival): a 111. ütem most H-dúrban indul, a 114. ütem második felében pedig kimarad a jobb kéz hármashangzat-felbontása, mely a 22. ütemben még a nyújtott ritmus kísérfője volt. A 117–118. ütem a 2. témát előlegező ♪ ♪ -képletei a két kézre elosztott f-moll szextakkord, majd (a 118. ütemben) asz-c-esz-fisz bővített kvintszept kíséretében tűnnek fel. (Az expozícióhoz képest újabb változás: a hegedű-motívumokhoz ezúttal nem csatlakozik unisono a zongora.) A 116–118. ütemek a tétel egyik rövidségében is figyelemreméltóan jól sikerült szakaszát határolják: az f-moll szextakkordból kialakított bővített kvintszept s annak oldása a 2. tématerület 119. ütembeli rekapitulálásának C-dúr I $^{\circ}$ -ére a zárlat rendkívül elegáns kivitelezése.

A 119–145. ütemben a 27–53. ütem, vagyis a 2. tématerület (1. epizód) rekapitulálása zajlik (G-dúr helyett most C-dúrban), a két egyaránt huszonhét ütemnyi hosszúságú szakasz pontosan megfeleltethető egymásnak. Apróbb változások azért itt is felfedezhetők: ilyen például a 46. ütem párja, a 138. ütem, amelynek elején az expozícióban V. fok, most a rekapitulációban pikárdiai terces I. fok szólal meg; a 46. és 49. ütemek hegedű tizenhatod-figurációi is módosulnak a velük párhuzamos 138. és 141. ütemben. (A tétel figyelemreméltóan hangszerszerű hegedűszólámában ez a szakasz a kevés kifejezet-

ten kellemetlen, igen nehezen megszólaltatható részlet egyike.) A 142–145. ütem e-oktávái (akárcsak az expozícióban) az a-mollban felhangzó rondótéma visszatéréséhez vezetnek.

A rondótéma utolsó megjelenése (146. ütem) egybeesik a Kóda indításával: a rondótéma mellett a tétel többi szakaszából is idéz, mindeközben a témák újabb variánsait is felvonultatja. Például a 146. ütemben induló hegedűs rondótéma második ütemében az első motívum nem e-re, hanem egy oktávnyit ugorva a-ra zár, ezt a negyedik ütem újra megismétli (149. ütem); a 151–152. ütemekben hasonló látványos oktávugrások színesítik a vonós szólamát.

A 153. ütem briliáns tizenhatodfutamaival Bartók utoljára veszi célba a 154. ütem d-moll hangnemét, hogy újabb három ütem múltán, a 157. ütemben immár véglegesen a-moll felé vegye az irányt. A 156. ütem hegedűszólama ritmusában (♩ ♩ ♩ ♩) a 3. témát villantja fel egy pillanatra, majd a 158. ütemtől (két nyolcad felütéssel) a rondótéma megismételt első frázisával, illetve annak háromszor is felhangzó zárómotívumával búcsúzik a hegedű.

A zongora szólama eddig nem hallott elemekkel jelentkezik: a bal kéz egyfelől oktávfogásban a-organapontra épített ingabasszust játszik, a jobb kéz tizenhatod-figurációkat perget (146–149. ütem). A 150. ütemtől az előző négy ütem számos módosított hanggal színezett harmóniasorát d-alapról indítja el, de a 151–153. ütemben d-disz-e-h-e-a basszusra támaszkodva szövi Bartók tovább. A 154–156. ütem harmóniasora végleg erősíti meg végleg az a-moll alaphangnemet, szerepcserével a zongoraszólamban: a folyamatos tizenhatodmozgást a bal kéz veszi át, a jobb kéz egy-egy, az ütem 2. és 5. nyolcadára beszúrt hangra, oktáv- vagy akkordfogásra szorítkozik – utóbbiak a 158–163. ütemben már súlyra, az 1. és 3. nyolcadokra kerülnek, lassanként metrikusan is kisimítva a befejezést.

A 164–168. ütemben, a Kódát kicsendítő öt ütemes *Prestó*-ban a zongora magának kéri a főszerepet. A bal kéz és a hegedű kemény akkordjai, valamint a jobb kéz (a hegedűakkordokba is belerejtett) virtuóz, triolás oktávmenete látványos gesztussal tesznek pontot a tétel végére. **(35. kottapélda)**

35. kottapélda

Bartók: A-dúr szonáta BB 10 / 3. tétel – 145–168. ütem



The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score concludes with a "Presto" marking and a final double bar line.

1897 decz. 26. d.u. $\frac{1}{4}$ 3Bartók Béla
VII. oszt. tan. (gyerm.)

A tétel illetően lezárása több Bartók-kompozícióból is ismerős: a fiatal zeneszerző néhány nagyobb szabású darabjának fináléjában is alkalmazta a Kóda utolsó szakaszának Schumanntól és Brahmtól tanult látványos, „felpörgő” kidolgozását. Már a *g-moll szonáta* (BB 2) befejezésében; majd az *A-dúr szonáta* megírását követő évben (1898) komponált *c-moll zongoranégyes* (BB 13) és a szonátával a nyitótétel főtemáján keresztül szoros tematikus kapcsolatot ápoló *F-dúr vonósnégyes* (BB 17) záró ütemeiben.

Az *A-dúr szonáta* fináléja mindenekelőtt a mesterségbeli tudás gyarapodásáról tanúskodik: Bartók már nem vét szólamvezetési hibát, biztosabban és ökonomikusabban kezeli anyagát. Weiss felhívja rá a figyelmet, hogy (a fiatakkori darabokra egyébként jellemzően) a tétel lényegében két ritmusképletre épül fel – melléjük harmadiknak a 2. epizód $\text{♪ ♪ ♪} \text{—}$ képletét is odahelyezhetnénk.²⁴ A hangszerszerűség tekintetében (különösen, ami a hegedűt illeti) nem túlzás áttörésről beszélni: néhány komplikáltabb helyet leszámítva látványos, ugyanakkor kényelmesen játszható a vonósszólam. A számos pozitívum mellett ugyanakkor a forma kezelése továbbra is a kompozíció Achilles-sarkának számít: a szonátarondó-modell minden igényt kielégítő kidolgozásával egyelőre még adós marad a fiatal zeneszerző. Különösen is szembeűnő ez a 85–106. ütem esetében: a ritornell / átvezetés lehetőségei között imbolygó szakasz nem tartozik az egyébként sokat ígérő (és sokat is nyújtó) darab legjobb lapjai közé. Az *A-dúr szonáta* mindazonáltal fontos lépcsőfok a fiatal zeneszerző fejlődésében: jóllehet a nyitótételhez képest a finálé formájának kialakítása kevésbé kiegyensúlyozott, a kompozíciós munka során szerzett tapasztalatok bőven kamatoztak az 1898-as év nagy darabjaiban, az *Asz-dúr zongoraszonáta* (BB 12) és a már említett *c-moll zongoranégyes* (BB 13) és az *F-dúr vonósnégyes* (BB 17) a szonátáénál jóval rendezettebb és koherensebb zárótételeiben.

24. Weiss/Schaffensentwicklung 213.

Szonáta zongorára és hegedűre (1903) (BB 28)

Keletkezéstörténet

Az 1903-as szonáta (BB 28) keletkezéstörténetének első szakaszát, az 1. és a 3. tétel kompozíciós munkáját Dille 1903 februárja és májusa közé teszi:¹ a finálé utolsó ütemei után a „*Vége (Budapest, 1903. május)*” megjegyzés olvasható. A zeneakadémiai tanulóévek végén járó Bartók mindennapjait ez idő tájt hazai és külföldi szereplések, zongorista- és zeneszerzői sikerek, művei publikálása tölti ki. Az események sűrűjéből 1903. április 26-án bukkan elő a darab – Bartók édesanyjának szóló levelében:

Arról is értesítettelek hogy ma lesz a hegedűszonátám. Már meg is volt. Sajnos ott voltak Dohnányiék, meg Lichtenberg, és még valaki. Én ezt nem így gondoltam, tudván, hogy a hegedűszólam és általában az együttjátás nagyon nehéz s hogy az első játszás nem lehet jó. S tényleg így is volt. Herzfeld tanár úr sokat bajlódott. No dehát még is meg lett valahogyan. Aztán még Dohnányi játszott Herzfelddel 2 szonátát.²

Házi muzsika keretében történt összejátszásról volt itt tehát csak szó, s Bartók Herzfeld Viktorral, a Zeneakadémia későbbi zeneszerzéstanárával valószínűleg nem is a teljes művet szólaltatta meg, hiszen a lassú tétel ekkora még nem készült el. Mint a zeneszerző indignált megjegyzése sejteti, nem is várt hallgatóságot erre az alkalomra, ezért érte kellemetlen meglepetésként Dohnányi és Lichtenberg jelenléte. Egy héttel később, 1903. május 3-án viszont már a „félhivatalos” premier előkészületeiről értesíti Voit Paulát:

A köhögésem már szunofelben van. A májusi hangverseny jun. 5.-én lesz, hegedűszonátám utolsó tételét játsszuk.³

A hangversenyre végül június 8-án került sor: a zeneakadémiai olvasóköri második jótékony célú estjén Bartók – *Ábrándja* és balkézre írott *Tanulmánya* mellett – König (Kőszegi) Sándorral a szonáta fináléját játszotta, szereplésükre a zeneszerzéstanszak növendékeinek darabjaiból összeállított műsor végén került sor.⁴ A sajtó lelkesen üdvözölte kompozícióit:⁵

Hatásos befejezése volt a műsornak Bartók Béla produkciója. Zeneakadémiánknak ez a nagytehetségű növendéke ezúttal nemcsak zongoraművészi, hanem zeneszerzői minőségben is erős próbáját adta ritka

1. Dille/Verzeichnis 139. vö. az EMB Z. 5366 kiadás előszava.

2. Cslev 98.

3. Cslev 99.

4. BBjr/Krónika 55.

5. A recenziókat l. Ztt II 387–388.

zenialitásának. Egy hegedűre és zongorára írt *magyar* stílusú szonátának harmadik tételét mutatta be Kőszegi Sándorral, majd pedig egy zongorafantáziát és egy balkézre írt szonátának első tételét.

(Magyarország, 1903. június 10.)⁶

A hangverseny érdekessége [...] Bartók Béla volt, aki nemcsak paszomántos magyar ruhájával vonta magára a figyelmet, hanem magyar talentumával is. Magyar stílusban írt hegedűszonátája, érdekes, bár kissé kusza ábrándja és virtuózan előadott balkezes szonátatétele, a fiatal zenepoéta komoly hivatottságáról tanúskodnak, a ki szorgalmas tanulással és a szertelenségek kerülésével még nagyra viheti.

(Budapesti Hírlap, 1903. június 9.)⁷

Frenetikus hatást ért el a „második Dohnányi”: Bartók Béla tüzes, démoni magyar hegedű-szonátájával, Nietzschevel telített zongoraábrándjával és roppant virtuózitással előadott különlegességével: csak balkézre írt szonátájával.

(Zenelap, XVII. évf. 17. szám, 1903. június 25.)⁸

A kritikák közös nevezője a darab „magyar stílusának” lelkes fel- és elismerése – a századforduló általános közhangulatának ismeretében ezen persze aligha lehet csodálkozni. Érdekes, hogy a *Magyarország* recenzense 3. tételként írt az elhangzott darabról, ám tehette: a plakáton Bartók jelezte végleges helyét a nagyformában.⁹

A hiányzó 2. tételen 1903 nyárutóján (Dille szerint augusztus-szeptemberben) dolgozott Bartók,¹⁰ aki július 4-én Passailba utazott édesanyjával, majd onnan augusztus elején a felső-ausztriai Gmundenbe, nyaralni, Koessler és a Dohnányi-család társaságában.¹¹ Ezekben a hetekben hangszerelte a zongoraváltozatban június elejére befejezett¹² és már többeknek előjátszott *Kossuth-szimfóniát* (BB 31), a partitúrát augusztus 18-án zárta le.¹³ Augusztus 23-án Gmundenből írta édesanyjának:

E levelet elég nehezen írhattam meg. Először a sok meghívás miatt nem nagyon értem rá; most pedig hozzáláttam a hegedű szonáta lassú tételének komponálásához, a mi szintén elég sok munkát ad.¹⁴

6. Ztt II 387.

7. Ztt II 387.

8. Ztt II 388.

9. Bónis/Képek 62. és Bónis/Élet-képek 73. Az 1904-ben a Bárd cégnél megjelent *Négy zongoradarab* (BB27) első darabja, a bal kézre komponált *Tanulmány* egy bal kézre tervezett szonáta első tételeként szerepel ugyanezen a plakáton.

10. Dille/Verzeichnis 139. vö. az EMB Z. 5366 kiadás előszava.

11. BBjr/Krónika 57.

12. Vö. édesanyjához írott 1903. június 1-i levelével, Cslev 103.

13. BBjr/Krónika 57. vö. Blev 65.

14. Cslev 108.

Valamikor augusztus vége felé gyermekkori ismerősének, Jurkovics Emsynek írt levelében egy szisztémába összevonva lekottázta a variációs formában koncipiált tétel témáját. Ismétlődőjelek utalnak a végső alakra: a téma elő- és utótagja egyaránt kétszer hangzik majd fel.¹⁵

A befejezést szeptember 20-án Thomán Istvánnak jelentette be Bartók:

Sajnos, a legutóbbi hónapokban nem gyakorolhattam annyit, a mennyit szerettem volna. „Kossuth” szimfóniám hangszerelése roppant sok időmet vette igénybe; e munkával aug. 18-án készültem el. Azután a zeneakadémia számára kellett hangszerelnem egy scherzot;¹⁶ megkomponáltam hegedűszonátám középső tételét és egy zongorascherzot.¹⁷ – Így új darabok tanulására nem igen maradt idő.¹⁸

Úgy tűnik, hogy Bartók a teljes mű bemutatását azonnal – talán Thomán tanácsára, esetleg Hubay maga is ajánlkozott rá – a magyar hegedűiskola alapító mesterével tervezte. A hegedűművész már eddig is a Zeneakadémia eminens növendékének tekintélyes pártfogója volt (későbbi nézeteltéréseiknek ekkor még nyoma sincs), egy Hubay-val való közös fellépés pedig feltétlenül tovább erősíthette a pályakezdő komponista pozícióját a magyar zenei életben. A bemutató ügyében minden bizonnyal valamikor szeptember végén vették fel a kapcsolatot, 1903. szeptember 30-án Hubay már a végleges időpontról értesítette Bartókot:

Tisztelt Barátom,

Kívánságához képest 5^{ik} estélyünk műsorára vettük fel az Ön hegedű szonátáját, ez pedig január 25^{én} fog megtartani.¹⁹

A levél folytatásában Hubay kéri a kotta megküldését. Bartók ugyanezen a napon Gmundenből Németországba, Lipcsén keresztül Berlinbe utazott. November 4-én Bécsben Beethoven *Esz-dúr zongoraversenyét* játszotta, 25-én már Budapesten lépett fel, december 14-én Berlinben adott önálló zongoraestet;²⁰ a szonáta ősbemutatóját a nemzetközi zenei életbe való bekapcsolódás mozgalmas hetei előzték meg.

A premierre Bartók szempontjából igen kedvező időpontban került sor: jó másfél héttel a *Kossuth-szimfónia* 1904. január 13-i, hatalmas sikerű első előadása után, mely után „Magyarország első

15. Blev 58. A levél a levelezéskötetben megadott dátuma (1903. augusztus közepe) az előző, augusztus 23-i levél fényében korrekcióra szorul: valószínűbb, hogy augusztus utolsó hetében íródhatott. Érdekes, hogy a romantikus természetpoézisben és a honvágy patetikus kifejezésében bővelkedő dokumentum a szonátáról nem, csak a tervezett és szintén készülőfélben lévő szimfóniáról ejt szót. A kottarészlet ekként feltehetően az „Addig is számtalan szomorú üdvözlést küld Bartók Béla” zenei megfelelőjeként íródott és olvasódott.

16. A befejezetlenül maradt *Szimfónia* (BB 25) egyetlen elkészült és meghangszerelt tétele, bemutatójára 1904. február 29-én került sor.

17. A *Négy zongoradarab* (BB 27) utolsó tétele.

18. Blev 65.

19. Kiadatlan levél; Bartók-Archívum.

20. BBjr/Krónika 59–61.

zeneszerzőjeként” és „új magyar zenei lángészként” üdvözölte a hazafias lelkesedésben tobzódó sajtó.²¹ Egy napra rá, január 14-én Bartók meglátogatta Hubay Jenőt:²² feltételezhető, hogy ez alkalommal már a szonáta próbájára is sor került.

1904. január 25-én, a Hubay-Popper vonósnégyes hangversenyén Bartók a 2. *Ábránddal* (BB 27) és a szonáta teljes, három tételes formájának első előadásával a magyar zenei élet egyik vezető személyisége oldalán lépett Budapest közönsége elé.²³ Minden bizonnyal a *Kossuth-szimfónia* keltette szenzáció is szerepet játszott az új mű hasonlóan átütő sikerében. Bartók és jelen lévő testvére látható elégedettséggel értesítették édesanyjukat a fejleményekről:

Kedves mama,

szép siker. 2 koszorút kaptam,²⁴ az egyik miatt kénytelen vagyok még holnap este is itt maradni. Így tehát szerdán d.e. 1/2 11-kor jövök.

Cs.

B.

hétfő

Nagyszerű siker volt. 11-szer hívták ki. Egy ráadás. Vacsorán én is voltam. Csókol Böske.

Nagy volt!

Lajos [Dietl Lajos]²⁵

A kritika most sem fukarkodott az elismerő jelzőkkel, bár a sajtóvisszhang a *Kossuth-szimfóniáéhoz* viszonyítva egy árnyalattal hűvösebbnek mondható. A recenzensek főleg formai szempontból találtak kifogásolnivalókat:²⁶

Bartók Béla hegedűszonátáját nagy érdeklődéssel hallgattuk, de úgy találtuk, hogy a kamarazene nem az ő igazi terrénuma. [...] A szimfóniai költemények birodalmában szabadon csaponghat az ő fantáziája, nincs olyan szigorúan formához kötve, mint a kamarazenében, ahol a stíl egységének megőrzése elsőrendű követelmény. Bartók nyugtalan, rhapszódikus írmodora minduntalan kikivánczozik a szonáta klasszikus formáiból, s ekként állnak elő azok a szertelenségek, amelyek lehetnek ugyan zseniálisak, de egy kamarai zenealkotásba bele nem illők. [...]

(Magyarország, 1904. január 27.)²⁷

21. A recenziókat l. Ztt II 411–434.

22. BBjr/Krónika 64.

23. BBjr/Krónika 64.

24. Mint a *Pesti Hírlap* tudósít róla, tisztelői arany babérkoszorúval köszöntötték Bartókot vö. Ztt II 437.

25. Cslev 119.

26. A recenziókat l. Ztt II 388–389. és 437.

27. Ztt II 388.

Bartók Béla eljátszotta Hubay Jenővel új hegedűszonátáját. A magyar zene merész úttörőjére csak a végső tételben ismertünk rá. A munka első és második része világfájdalmas, nehezen érthető, kuszált muzsika, a genialitás minden jelével, de sok szertelenségével [...]

(Budapesti Hírlap, 1904. január 26.)²⁸

Az újdonság méltó testvére a Kossuth-szimfóniának. Invencziókban gazdag, általános jellegét tekintve magyar, kidolgozásában hatalmas, komoly, modern mű. Magunk részéről az andantét tartjuk a legkiválóbbnak, noha külső hatás dolgában a bájos, pattogós rithmusú finale fölébe kerekedik [...]

(Zenevilág, V. évfolyam, 5. szám, 1904. február 2.)²⁹

Érdekes mű, csak kissé keresett; hol Brahmsra, hol Griegre emlékeztet, szinte mondhatnók zavaros dolog, a mely nyilván több munkát adott, mint amennyi értéke van. Leginkább tetszett az andante-ja. A magyaros finale banális benne, és érdektelen [...]

(Egyetértés, 1904. január 26. – P.e.)³⁰

A három szonátatételen ideges nyugtalanság, szinte azt lehetne mondani: nyughatatlanság vonul végig, amely minden tartós hatást lerombol, mély benyomást érvényre jutni nem enged. Az első Allegro sokat ígérően kezdődik a zongora egyik aggódó kérdésével, amelyre a hegedű mélységes szomorúsággal válaszol, hogy csakhamar bizonytalan töprengésbe, mindenféle tépelődő bölcsekedésbe vesszen bele. Az Andante is nagyon bájosan, a hegedű elégikus magyar színezetű témájával indul, amelyet később ez a hangszer mintegy szabadon körülfantáziál. A hangulatot halvány asztmatikus részek szakítják meg. És a továbbiakban a Finale is ugyanígy: vidám, nemzeties főtemája ellenére sem bontakozik ki élénkebb zenei hangulattá. Hubay Jenő sok előkelőséggel játszotta a hegedűrészt és a zeneszerző alaposan latbavetette temperamentumát, hogy művét érvényre juttassa.

(Pester Lloyd, 1904. január 26. – A. B. [Beer Ágoston])³¹

A negatív megjegyzések oka talán abban keresendő, hogy a recenzensek a *Kossuth-szimfóniához* hasonló kompozíciót vártak a magyar zeneszerzés új hősétől, transzparens magyar zenét, könnyebben követhető, kevésbé összetett problémákkal birkózó darabot. A szonáta komplex partitúrája nehezen talált utat a szakírókhoz – s hasonló fogadtatásban részesült utóbb a *Zongoraötös* és az op. 1 *Rapszódia* is: a kiforratlanság, szertelenség, nehezen érthetőség vádjaival újra szembe kellett néznie Bartóknak. Jellemző módon a populáris hangvételi, programatikus *1. szvit* azonnal teljes elismerésre talált.

Az ősbemutató egyik szem- és fültanújának visszaemlékezése két (egymásnak némileg ellentmondó) verzióban is rendelkezésünkre áll. A közönség soraiban foglalt helyet az akkor tizenkét

28. Ztt II 388.

29. Ztt II 388–389.

30. Ztt II 389.

31. Ztt II 437.

éves Szigeti József, aki 1947-ben *With Strings Attached* címmel megjelent, 1965-ben *Beszélő húrok* címmel magyarul is publikált visszaemlékezéseiben így írt a hangversenyről:

Az Akadémia tantermeinek kissé dohos légkörében derűs és serkentő élmények is akadtak számomra. Ott hallottam először a fiatal Bartók Béla egyik művét, amit ő maga és Hubay adtak elő [...] Hubay, aki Bartók és Kodály műveivel nem rokonszenvezett, igen csodálkozott, hogy a Bartókkal együtt előadott műről összefüggéstelenül és félénken ugyan, de mindenesetre elismerően nyilatkoztam, ahelyett, hogy átvettem volna azt az ironikusan elutasító hangot, mely körünkben akkor a jó modorhoz tartozott. Abban az időben Bartók még a hangversenydobogón is fekete magyar viseletben lépett fel, s ez Hubay frakkja mellett kissé különösen hatott. Az a viselet főképpen egy rövid, fekete, paszománnyal díszített és egyenruhaszerűen magasan záródó kabátból állott. A nacionalista „tulipán-mozgalom” napjait éltük, s ez minden látványos, anakronisztikus tüntetésre jó alkalom volt.³²

Szigeti feltehetően a Bartók-recepció későbbi stádiumát vetítette vissza az eseményre: Bartók műveit ekkor nemhogy nem utasította el a közönség és a szakma, a recenziók egyik-másik elmarasztaló megállapítása ellenére az új darabnak kifejezetten nagy közönségsikere volt, s Hubay és Bartók kapcsolatának megromlása sem erre az időszakra datálható. A hegedűs másik idevágó nyilatkozata megerősíti a (nyilván nem szándékos) tévesztés gyanúját: 1968-ban Bónis Ferenc mikrofonja előtt a valóságnak minden bizonnyal inkább megfelelően idézte fel a hat és fél évtizeddel azelőtti estét:

Bartókot egy hangversenyen láttam és hallottam először, mely a budapesti Royal-teremben zajlott le. Tanulóéveim kezdetén volt:³³ fiatalkori Hegedű-zongora szonátáját játszotta mesteremmel, Hubay Jenővel. A fiatal Bartók akkoriban vitézkötéses, zsinóros kabát-periódusát élte. Ez volt a „tulipán-korszak”, az újra feléledt nemzeti szellem időszaka. Én magam rövidnadrágos kisfiú voltam, a szonáta előadása után nem mertem bemenni a művészszobába. Hubay csak a leckén kérdezett meg, hogy mi volt a benyomásom erről a szonátáról. Amire én dadogtam valamilyen, semmire nem kötelező választ. Precíz képet a jó emberismerő Hubay aligha várt elsőosztályos kis növendékétől.³⁴

A következő előadásra az ősbemutató után egy héttel, 1904. február 3-án került sor Bécsben, a Bösendorfer-teremben, a Fitzner-vonósnégyes hangversenyén, ahol Bartók a kvartett primáriusával, Rudolf Fitznerrel szólaltatta meg kompozícióját.³⁵ A koncertfelkérést Dohnányi közvetítésével kapta.³⁶ A kritikai visszhang jónak mondható, ez alkalommal különösen a finálé nyerte el a recenzens tetszését:

32. Szigeti/Beszélő húrok 36–37.

33. Szigeti 1903 és 1906 között volt Hubay növendéke.

34. Bónis/Üzenetek 318.

35. BBjr/Krónika 65., a hangverseny plakátját ld. Bónis/Képek 63. és Bónis/Élet-képek 78.

36. Vö. Blev 64.

Am besten gefiel von den drei Sätzen das frisch und keck in die Welt hinausstürmende Finale, eine Krönung des Gebäudes, die man nicht vielen neueren Kammermusikwerken nachrühmen kann [...]

(Pester Lloyd, 1904. február 13. – dr. Theodor Helm)³⁷

A következő hónapok során Bartók Angliában koncertezett, Bayreuthban járt az Ünnepi játékokon, s Gerlicepusztán új művein dolgozott: a *Zongoraötös* (BB 33) és az op. 1 *Rapszódia* (BB36). 1905-ben pozsonyi és bécsi tartózkodás, újabb hangversenyek (többek között Liszt *Haláltánc*ának első előadása), a Kodály Zoltánnal való baráti kapcsolat kezdete és az első népdalgyűjtő utak az életrajz fontosabb állomásai.³⁸

Augusztus 3–9. között Párizsban, a Rubinstein-verseny résztvevőjeként zongoraművészként és zeneszerzőként is egyaránt megmérette magát.³⁹ A verseny végeztével október elejéig még a francia fővárosban maradt: édesanyjának írott levelek sora számol be az izgalmakban és csalódásokban gazdag időszak eseményeiről. Bartók a *Rapszódia* mellett eredetileg a *Zongoraötös*szel pályázott a zeneszerzői díjra, de mivel utóbbi előadása (már nem először) technikai okokból megghiúsult,⁴⁰ végül a szonátát kellett csatasorba állítania. 1905. augusztus 9–10.-i levelében olvassuk:

Majdnem vissza kellett lépnem. Azzal fogadtak, hogy a concertstück szólamai hibásak, a darab igen nehéz, kevés idő van a próbára, nem lehet előadni. Kijavítottam a szólamokat (mindössze 10 vagy 15 hiba volt bennük) és sok huzavona után végre mégis csak eljátszhattuk, elég jól.

A quintettre kijelentették kereken és határozottan, hogy nem tanulhatják meg, mert annyi idejük nincsen. Szerencse, hogy itt volt a hegedűszonáta (azaz hát úgyis mindegy, hogy itt volt-e vagy sem), azt játszottuk. Meddig tartott, míg hegedűst találtunk erre! Végre egy fiatal orosz, Auer növendéke, Zeitlin nevű próbált velem és eljátszotta. Tehát a quintett második példányát teljesen hiába készítettem. (A hegedű szonáta második példányát nem követelték tekintettel a rendkívüli körülményekre.)⁴¹

Bár hivatalosan Bartók nem ért el eredményt, darabja felkeltette a közönség és külföldi kollégái figyelmét:

A publikumnál több rendbeli sikerem volt. 3 fiatal ember először franciául, majd angolul megkérdezte, meg jelent-e a szonátám. Meg akarták venni. Többben tetszésüket nyilvánították. A fiatal orosz, Zeitlin el van ragadtatva. [...] Chevillard, az orchester dirigense (hires francia dir.) különben jury tag, „serr interessan”-nak mondotta; Holländer, berlini hegedűművésznek szintén tetszett; elő akarja adni velem a hegedűszonátámat, esetleg a hírhedt quintettet Berlinben (Angliába utaztamkor).⁴²

37. Ztt II 389.

38. BBjr/Krónika 65–73.

39. BBjr/Krónika 74–76., Ztt II 462–474.

40. Vö. BBjr/Krónika 68–69.

41. Cslev 132.

42. Cslev 132. A szóban forgó angliai utazásra ez év novemberében került sor vö. BBjr/Krónika 76. A szonáta előadásáról nincs adat.

Egy, a *Pressburger Zeitung* augusztus 15-i számában megjelent levél új szemszögből láttatja az eseményeket:

Maguk a zsüri tagjai is azt mondták, hogy Magyar rapszódiaja zongorára és zenekari kíséretre, némi modern túlzás és harmóniai és ritmikai sajátosságok ellenére megérdemelte volna a Rubinstein-díjat. Szonátája hegedűre és zongorára, és néhány kisebb zongoradarabja azonban a rendkívül kedvező és nagy hatást gyengítette.⁴³

Nos, a helyzet korántsem ilyen nem egyértelmű – éppen a szonáta váltotta ki többek érdeklődését.⁴⁴

A kompozíció ezután lekerült Bartók hangversenyprogramjairól. Egy 1905. november 30-án Thománnak írott levélben szabódva és mást ajánlva bár, de látható örömmel fogadta tervezett előadásának hírért (a fogalmazásból sejthetően maga ezúttal nem vett volna részt a produkcióban).⁴⁵ 1906. február 26-án ugyancsak volt tanárától kérte el a mű nála maradt hegedűszólamát.⁴⁶ 1907. február 11-én, Bécsből írott, rendkívül közvetlen hangnemű levelében Dietl Lajos jelezte a szerzőnek egy Halácsy Irma hegedűművésznővel tervezett bécsi koncert közeledtét, s felvetette (egy Bartók által kiválasztandó hegedűssel közös) pesti fellépés, s egy esetleges pozsonyi szonáta-produkció ötletét is. A nagy lelkesedéssel beharangozott tervek a jelek szerint nem valósultak meg.⁴⁷

Bartók utóbb sem a mű újbóli megszólaltatását, sem publikálását nem ambicionálta, s amikor 1938-ban összeállította műveinek jegyzékét, a szonáta címe mellé a *rejeté*, vagyis „visszavonva” megjegyzést írta.⁴⁸ A kompozíció halála után majd húsz évvel, Denijs Dille és Gertler Endre kiadása nyomán vált ismertté a nyilvánosság számára.⁴⁹

43. Ztt II 471.

44. Vö. Demény János az eseményeket bővebben tárgyaló kommentárjával Ztt II 471–472.

45. Vö. Blev 100.

46. Vö. Blev 103.

47. DocB/3 48–49. és 51.

48. Dille/Verzeichnis 141.

49. A Dille-kiadásról és a mű hangfelvételeiről ld. Forráshelyzet.

Szonáta zongorára és hegedűre (1903) (BB 28)

Forráshelyzet

Az 1903-as szonáta forráslánca kiváló példa a Somfai László által a fiataalkori művekre jellemzőnek mondott stemma-modellre:¹ egyes stációiban hiányos, másokban több verziót is felvonultat.²

A vázlatokat Bartók megsemmisítette, a folyamatfogalmazvány (BBA BH23b) csak a 3. tételt tartalmazza. A számos javítást mutató tisztázát (BBA BH23a) szolgált Bartók játszópéldányaként.

A hegedűszólamból több variáns is rendelkezésre áll: mindenekelőtt az 1. és a 3. tétel autográf leírása (BBA BH23c-d), utóbbiból játszott az 1903. június 8-i első előadás hegedűse, Kőszegi Sándor. Az 1. tétel egy további, Bartók Elza által másolt példánya jelenleg egy belgiumi magángyűjteményben található. A párizsi Rubinstein-versenyre összeállított teljes hegedűszólamot használták az 1904-es és 1905-ös év előadásainak hegedűsei (Österreichische Nationalbibliothek Wien Mus. Hs. 39549): az 1. tétel Bartók Elza, a 2. Bartók, a 3. egy berlini kopista másolata, valamennyi a szerző javításaival. Ez a szólam számos részletben különbözik az eddig említettektől, a tisztázathoz áll legközelebb. A forrásláncot egy korrekciókat tartalmazó lap, valamint egy, talán a lassú tétel alternatívájaként készült vázlatos *Andante*-töredék egészíti ki (BBA BH46/4, 2 pp.).

A mű Bartók életében nem jelent meg nyomtatásban. A szélesebb nyilvánossággal Denijs Dille ismertette meg a *Documenta Bartókiana* 1. kötetében az 1–2. (1964), a 2. kötetben a 3. tétel publikálásával (1965). A teljes, mindhárom tételt tartalmazó kiadás – Gertler Endre által berendezett hegedűszólammal – 1968-ban a Zeneműkiadónál, 1969-ben a Schott's Söhne kiadónál, Mainzban látott napvilágot. Ez a publikáció inkább praktikus, mintsem valódi Urtext-kiadás: Dille mindenekelőtt a tisztázát alapján dolgozott³ – sajnos a nem eléggé alapos és szakszerű előkészítés miatt a kottaszövegben számos félreértés és hiba fedezhető fel, a kompozíció kiadásának ügye ekként jelen pillanatban csak félig tekinthető megoldottnak.

Kiadása alapján Gertler 1965-ben lemezre játszotta a művet Diane Andersen közreműködésével (Supraphon Sua 10740). Egyéb felvételei közül említést érdemel még Jenny Abel és Roberto Szidon a *harmonia mundi* cég számára 1976-ban készült bejátszása, mely szintén a Gertler-kiadást használta. Szabadi Vilmos és Gulyás Márta 1993-as CD-felvételén (Hungaroton HCD 31558) Somfai László konzultációja mellett a Dille-féle kiadás szövegét néhány ponton korrigálták. A Zephyr cég számára Sherban Lupu és Ian Hobson 2003-ban játszotta be a művet Bartók hegedű-zongora műveinek összkiadásában (Zephyr Z130-04-02), mely lemez a publikált változathoz képest több helyen szintén a források tanulmányozására utaló alternatívákat szolgált meg. James Ehnes és Andrew Armstrong

1. Somfai/Módszer 25–33.

2. Somfai/Módszer 305.

3. Dille/Verzeichnis 141.

2013-ben a Chandos cégnél megjelent összkiadása (CHAN 10705 / 10752) a Dille–Gertler-kiadás elsőrangú rögzítése.

Vázlat:

Bartók megsemmisítette.

Fogalmazvány:

BBA BH23b / csak a 3. tétel, 12 pp.

Az első akkolád elején *Hegedű / Zongora* megjegyzés. A tisztázathoz képest több jelentős különbség; a rondótéma visszatéréseiben a zongoraszólam hiányzik.⁴ A kézirat 3. oldalán, a legalsó szisztémában a „*Mi mozog a zöldleveles bokorban?*” szövegű népies műdal 3–4. sorának tizenkét ütemes parafrázisa. A fogalmazvány az 553. ütem után megszakad.

Tisztázat:

BBA BH23a, e / autográf másolat, teljes, 34 pp., egyben Bartók játszópéldánya.

A címlapon „*Sonate pour piano et violon par Béla Bartók / Szonáta. Zongorára és hegedűre szerző Bartók Béla / Budapest, (1903. febr. – május)*” megjegyzés. A használat számos nyomával, kisebb-nagyobb javításokkal.⁵ Záróvonal alatt „*Vége (Budapest, 1903. május)*” megjegyzés.

BBA BH23c–d / autográf hegedűszólam, (a) 1. tétel, 2 pp.; (b) 3. tétel, 4 pp., az 1903. június 8-i előadás játszópéldánya.

Az 1. tétel indítása felett *Allegro moderato* tempómegjelölés. Számos, a hangokat és az artikulációt érintő javítás.

Az 1. tétel után következő lapon három sornyi vázlat. Az első két szisztémában tollal írt, népies műdal-stílusú, 6/8-os metrumú, d-moll dallam. Alatta ceruzával tizenhatod-figuráció, szinkóparitmusú zárlat e-hangon újabb két ütemben, utána kettősvonal. Három sorral lejjebb „*Ich*” megjegyzés.⁶

A 3. tétel 256. üteme alatt „*Raum frei lassen*” megjegyzés: a másolónak szóló figyelmeztetés. A 403–407. ütem (vagyis a téma utolsó négy üteme) külön bejegyezve a lap aljára: praktikus okokból, a

4. Dille/Verzeichnis 139.

5. Dille/Verzeichnis 139.

6. Dille ezt a vázlatot idegen kéztől származtatja, aki talán azonos az ismeretlen „*En*”-nel vö. Dille/Verzeichnis 140.

lapozást megkönnyítendő. A második lapon a kottasorok mellett ábrák: ♯ ♮-rajzolatok; B, J és K betűk, számos *sf* és egy *f* jelzés; rácsozaton két pillangóalakzat (négyyszögű); egy leginkább papírsárkányra emlékeztető, eltorzított ötszög; magahúzta szisztémában ceszesztől aiszig egészhangú skála feljegyzése. Dille a K betűket Kőszegi Sándorral, a J betűket a Jurkovics-nővérekkel (Irmyvel és Emsyvel) hozza összefüggésbe, az ábrákat későbbre datálva a szólam keletkezésénél.⁷

Österreichische Nationalbibliothek Wien Mus. Hs. 39549 / hegedűszólam, az 1904-es és 1905-ös év hangversenyelőadásainak játszópéldánya, (a) 1. tétel Bartók Elza másolata, 4 pp.; (b) 2. tétel autográf, 3 pp.; (c) 3. tétel egy berlini kopista másolata, 7 pp., valamennyi Bartók javításaival.


Az első lapon „*Sonate pour piano et violon. / par Béla Bartók*”; az első sor előtt „*(Violino) Hegedű / Allegro moderato (quasi una fantasia)*” megjegyzés. Számos eltérés a többi forrástól, sok javítás. A használat nyomai, többek között ujjrendek bejegyzése. A 2. tétel autográf leirata a BBA BH23c-d autográf hegedűszólam kiegészítéseként is felfogható: így – bár két különböző forrásból – rendelkezésre áll egy teljes Bartók-kézirat a hegedűszólamból. A 3. tétel másolata az autográf alapján készült, König Sándor és/vagy Hubay ceruzás vonásainak és ujjrendjeinek átvételével, tintásításával, melyekhez további beírások társulnak (talán a művet Párizsban játszó Zeitlinteről).

Belgiumi magángyűjtemény: az 1. tétel hegedűszólamának másolata, 4 pp.

Az első oldal Bartók, a többi Bartók Elza másolata. Dille szerint ez a példány a tétel egy korábbi szövegverzióját tartalmazza: igen rossz állapotúnak írja le.⁸

***Andante*-töredék (BBA BH46/4, 2 pp.)**

Az *Andante*-töredéket Dille (s őt követve Laki Péter) a *szonátához* szánt alternatív lassú tétel-kezdeménynek véli, hangnemét Fisz-dúrban állapítva meg.⁹ A lehetséges összefüggést Dille is alátámasztja, hivatkozva a töredékhez és a BBA BH23b forráshoz (vagyis a 3. tétel fennmaradt fogalmazványához) használt papír azonosságára.¹⁰

A töredék első része harminckét ütem terjedelmű. Bár az előjegyzés hat kereszt, a tényleges hangnem egyértelműen H-dúr, az ütemmutató $\frac{3}{4}$. A  ritmusra épülő, szélesen ívelő hegedűtéma nyolc ütemes előtagra, valamint hét ütemes utótagra oszlik, utóbbit az utolsó motívum



7. Dille/Verzeichnis 140.



8. Dille/Verzeichnis 140.

9. Dille/Verzeichnis 185. vö. Laki/Violin Works 250. – 5. lábjegyzet.

10. Dille/Verzeichnis 185.

megismétlésével a zongora nyolc ütemesre egészíti ki. (Az utótagban egyébként – a zongora említett zárómotívumát nem számítva – csak a hegedűszólamot jegyezte le Bartók.)

A 17. ütemben (felütéssel) új motívum indul,  -ritmusú, széles ívelésű melódia (négy ütem, a bal kéz a hegedűt imitálja), mely csakhamar mozgalmasabb anyagoknak adja át helyét ( -ritmusokkal a második négy ütemben). A kétszer négy ütemre osztható 25–32. ütemek első felében rövid imitációs szakaszt dolgoz ki Bartók.

A folytatás huszonnyolc ütem terjedelmű, $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ között váltakozó ütemmutatókkal. Az előjegyzés továbbra is hat kereszt, de a változatos, bonyolult modulációk miatt számos módosított hang használatával. A töredék B része újabb, két részre tagolható tématerület szekvenciázó továbbfejlesztése, melyben a hegedű két belépése ( /  ritmussal) az A rész hegedűtémájának fejmotívumát hozza újra.

Mivel a számos metrumváltás után mindig kettősvonal áll, a kottakép némileg zavaró: a rövid szakaszakból mindazonáltal egy nagyobb lélegzetű tétel első részének körvonalai látszanak kirajzolódni. A szépen sikerült, sűrű atmoszférájú indítás után azonban öncélú és tanácstalan szekvenciázásba merül a darab, a két nagyobb rész közötti erős motivikus kapcsolat pedig az egyhangúság érzetét kelti. Bartók feltehetően a teljes érdektelenség veszélyét felismerve döntött a folytatás feladásáról.

Szonáta zongorára és hegedűre (1903) (BB 28)

Elemzés

1. tétel

A szonátaformájú 1. tétel¹ nyitóütemei a-mollban állnak – az alaphangnem, az e-moll „kerülő úton” való megközelítése a fiatal Bartók alapos Wagner-tanulmányainak fényében nem meglepő.² Hasonlóan bizonytalan érzetet kelt a ritmus lebegése: szinkópát és triolát egyesítő, az ütemsúlyokat elmosó bal kéz-szólam áll szemben a félkottákban induló, nagy ívű 1. témával, melynek karakterét talán a balladai jelző írta körül a legpontosabban: a szonáta mintegy ott kezdődik, ahol a *Kossuth-szimfónia* véget ér. A téma továbbszövése mozgékony nyolcadmeneteivel, $\text{♩} \text{♩}$ -ritmusok induló-utalásaival, szublimált magyar hangjával izgalmas lehetőségeket villant fel – a hegedű csendesen pengetett akkordjai diszkrét háttérrel festenek a gondolatok kibontakozásához. (37a kottapélda)

A tisztázott első hat ütemében a bal kéz a végleges változattal ritmusában azonos, de a tonikát egyértelműsítő e-orgonapont állt, a tétel lezárásához hasonlóan (212–218. ütem).³ A 10. ütem végén az egész akkordot átívelő]-jel utal a szakasz cseréjére, a végleges változatot az F. 118 / e / 55 jelzetű külön korrekciós lap tartalmazza.

(37b kottapélda)

37a kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 1–10. ütem

The musical score is for the first 10 measures of the first movement of Bartók's Sonata for Piano and Violin. The tempo is marked 'Allegro moderato (molto rubato)'. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The score shows the piano part with triplets and the violin part with chords. Dynamics include pp, p, and pizz. (pizzicato).

1. Weiss/Schaffensentwicklung 383.

2. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 384.

3. Bónis/Képek 63., Bónis/Élet-képek 73.

4

7

arco

ppp

p dolce

37b kottapéllda – 3. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – tisztázott / 1. tétel – 1–14. ütem

I.

Allegro moderato (quasi una fantasia)

Bartók Béla

Hegedű (Violino)

Zongora

pp

p dolce

arco

pp

A témát kísérő *pizzicato* hegedű-akkordokra sorozatnyi variánst dolgozott ki Bartók.

A nyomtatott változathoz képest a tisztázatlanban a harmadik akkord nem a-moll, hanem h-disz-(h)-fisz hangokból álló H-dúr akkord. Az autográf hegedűszólamban a 6. ütem utolsó negyedén d-fisz-h szextakkord áll, mely harmóniai szempontból egyik zongoraszólamba sem illik bele. A bécsi hegedűszólám verziója (a 3. akkord kivételével) a tisztázatlan formájával egyezik.

A 10. ütemben H-dúr akkordon (tehát az alaphangnem dominánsán) való pillanatnyi megállást követően a főtema-terület 2. témáját a hegedű indítja. (38. kottapélda)

38. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 11–18. ütem

A zongora trioláinak, majd triola-duoláinak kíséretében felhangzó, e-moll és G-dúr között ingadozó, „Brahms éneklő melodikájából is táplálkozó”,⁴ hangszerszerű téma némileg váratlanul szakad meg a 14. ütem domináns félzárlatán (a történetes gyakorlatilag a kétütemnyi frázis megszólaltatására és annak megismétlésére szorítkozik). A záró-, le- majd fellépő h-fisz-h „magyar” kvarttmotívum visszarímel az 1. téma a 10. ütemben hallott (fisz-h) zongorás záróképletére: az ehhez hasonló motivikus kapcsolatok fontos szerepet játszanak majd a tétel alakulásában. A téma melódiavonalában és ritmikájában

4. Tallián/Bartók 41.

egyaránt közeli rokonát a *Négy zongoradarab* (BB 27) első darabjában, a *Tanulmány balkézre* első témaerületének 2. témájában és a 2. szvit 4. tételének (*Comodo*) 3. témájában találjuk meg (57–65. és 151–159. ütem). (39a-b kottapélda)

39a kottapélda

Bartók: *Négy zongoradarab* (1903) BB 27 / *Tanulmány balkézre* – 7–13. ütem

39b kottapélda

Bartók: 2. szvit kisczenekarra, op. 4 (1905–07) / 4. tétel – 148–154. ütem

A hegedű a 15. ütemben (táncos karakterrel) az 1. témát szólaltatja meg (*piano* dinamikával, a disz-c bő szekundot d-c nagyszekundra simítva), a kíséret *pizzicato*-akkordjai a zongoraszólamba kerülnek. Nagy ugrások, hangszereszerűtlen állások szembesítik komoly nehézségekkel az előadót (például a 19–20. ütem nyaktörő fordulata a hegedűszólamban: a három nyolcad után rendkívül komplikáltan fogható meg a rájuk következő D-dúr akkord).

A tématerület folytatásában, *al tempo (vivo)* nyolcadmenetek után a 23–28. ütemben a hegedű és a jobb kéz kánonban és tükörfordításban (27. ütem) játssza a 2. téma motívumait a bal kéz trioláinak kíséretében, majd az 1. téma 6–7. ütemének g-h-e szextakkordjából eredeztethető hármashangzat-felbontások (a jobb kézben) és látványos hegedűpasszázsok tesznek pontot a formarész végére.

A tisztázat 20–22. ütemében a zongora tercfogásokban a hegedű szólamát játszotta: a végső változat a külön korrekciós lapon látható.

A 32. ütemben az 1. téma jellegzetes kvintmotívuma hangzik fel a zongorán, egy ütemmel később oktávfogásban a hegedűn, masszív akkordok kíséretében. A téma tényleges újraindulására mindazonáltal a 34. ütemben kerül sor, *Maestoso* karakterrel, a témafej „hiperromantikus” harmonizációjával (F-dúr / F-dúr szeptim / H-dúr szeptim / F-dúr kvartszext). A zongora által játszott témafejet a 38. ütemtől a hegedű oktávfogásokban viszi tovább, g-kezdőhangról.

A 38. ütem első két negyedén a Dille-kiadásban kéttercű, G-dúr/g-moll akkord áll, a tisztázatban egyértelműen G-dúr akkordot ír Bartók.

A 44–52. ütem között, g-orgonapontra támaszkodva, a zongora ellenmozgású tizenhatod-futamai keltene feszültséget: a csúcspont a szekundsúrlódásokban tobzódó 47. ütem, melyből a 48. ütem G-domináns szeptiméből kirobbanó, öt oktávnyi kromatikus futam vezet tovább.⁵ A hegedű egy *sforzato*s fisz után a 49. ütemben triolás, dallamos ellenszólamot társít az egyre halkuló, feszültségét fokozatosan elvesztő futamhoz (jellegzetesen ívelő kvint- és szext-hangközökkel), fokozatos *diminuendo*val. Az 51–53. ütemben G-domináns szeptim felett könnyedén szökellő motívumok, majd szellemes álzárlat beiktatása után (53. ütem) az 54. ütemben G-dúr zárlat tesz pontot az események végére.⁶ (40. kottapélda)

5. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 288.

6. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 287. és 384.

40. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 51–56. ütem

51 *molto quieto*
(p) *dolce*

(a tempo)
più vivo
(leggiere)

54 (quieto)
sf
p espr. (rubato)

E zárómotívum kettős funkciót lát el: kicsendíti az előző szakaszt és bevezeti az expozíció 3., *leggiere* témáját,⁷ melyet a zongora az 52. ütemből ismerős indulóritmussal fűz tovább az 54. ütem második felében. Az 55. ütem F-dúr domináns szeptimakkordja meglehetősen radikális fordulat: a folytatásban a jobb kéz a hegedű 49–50. ütemben hallott trioláira emlékezik, a bal kéz cimbalmot idéző akkordfelbontásainak kíséretében.⁸ Ennek a gazdag zongoraszövetnek párja a *Négy zongoradarab* (BB 27) második és harmadik darabjában, vagyis az *I.* és *II. Ábránd*ban található: a tematikus rokonság előbbivel egészen nyilvánvaló.

A 60. ütemtől ismét a táncos 3. téma szól (a zongora könnyed akkordjainak kíséretében), két ütemre kiterített fisz-a-c-esz szűkített szeptimet követően a 66. ütemben veszi kezdetét az expozíció zárószakasza. A fisz-szűk szeptim enharmonikus átértelmezéssel (fisz-a-c-disz) C-dúr I_4^6 -en oldódik, innen indulnak újukra az 1. téma előtagjának *sforzatos* félkottái több oktávnyi ambitusra kiterjeszkedve a hegedűn, a zongora briliáns hármass- és négyeshangzataitól kísérve (66–67. ütem). A folytatás neki-nekilendülő kis indulómotívumai is hasonlóan tágas térben helyezkednek el (ilyesfajta expresszív hegedűállásokra az *1. hegedű-zongora szonáta* hoz majd számos példát): a zongora

7. A témát Tallián Strauss *Till Eulenspiegel*-jével állította párhuzamba vö. Tallián/Bartók 41.. Weiss a *Don Juan*-ra és a *Don Quixoté*-ra hivatkozik vö. Weiss/Schaffensentwicklung 287–288.

8. Vö. Tallián/Bartók 41.

kromatikus nyolcad- és triolaállításaitól hajtva a vonósszólam a magas fekvésekbe emelkedik (71–75. ütem). A csúcspont a 75. ütem grandiózus C-dúr akkordja, melyet a *fortissimo* 2. téma követ a magas fekvésekben játszó hegedűn (76–79. ütem). A jellegzetes c-g-c kvártmotívum háromszori ismétlése C-dúrban zárja az expozíciót a 79. ütemben. (Weiss a fiataalkori művekre jellemző szubdomináns-vonzalmával magyarázza, hogy az expozíció nem a várt tonika-parallel G-dúrba, hanem C-dúrba érkezett.)⁹ A zárlat után egy h-, majd egy b-trilla azonnal a-moll felé vezeti tovább az eseményeket (79–80. ütem).

A három témára épülő expozíció az 1–2. téma rövidített visszatérésével önmagában háromtagú formába rendeződik, a 32–65. ütemeknek (benne a 3. tématerülettel) mintegy kidolgozás-funkciót, a formarésznek pedig a kiegyensúlyozott stabilitás érzetét kölcsönözve (hasonlóan építkezik majd az 1. *hegedű-zongoraszónata* nyitótétele is). A témák karaktere és megformálása azonban ellene dolgozik ennek. Tallián Tibor írja:

A *Hegedűszónatában* igencsak a felszínen volt a klasszikus forma problémája. Magyaros és nyugat-európai stílus elég erősen elválk; az első tételben a témák más-más stílusban lépnek föl, mintha maszkos szereplők volnának [...] ¹⁰

Mármost feltűnő, hogy az expozíció mindhárom témája markáns vonásokkal (az 1–2. magyar hangot üt meg, a 3. inkább a német romantikát, elsősorban Schumann-t idézi) és erőteljes melodikus profillal, de nyitott, általában félperiódusnyi méretű szerkezettel rendelkezik. Közös jellemzőjük (különösen a 2.-nak) ezért a befejezetlenség érzete: Bartók megfogalmaz egy-egy erőteljes zenei gondolatot, mely elég határozott vonalakkal rajzolt ahhoz, hogy téma-jellege ne váljék kétségesse (a maszk/szerep azonosítható), de a lezárás helyett azonnali továbbfejlesztésbe-variálásába fog.

Tallián még egy kérdést feltesz:

[...] hogyan s mi használható még a brahmsi formahagyományból (elsősorban a kamarazenében) [...] ¹¹

Az expozíció témáinak illetően megformálására Bartók bőven találhatott mintákat Brahms általa tanulmányozott kamarazeneműveiben.¹² Ez a tematika viszont döntően befolyásolja a forma alakulását: ahogyan a témáktól, úgy az expozíció egészétől sem lehet elvitatni bizonyos kaleidoszkópszerűséget – s ez a jelző a tétel egészére is érvényes lesz. A témák „befejezetlenségét” gyors váltakozásuk egyensúlyozza, mindig újabb impulzusokkal tartva fenn a hallgató érdeklődését:

9. Weiss/Schaffensentwicklung 384. 1903-ban ugyanakkor ez már korántsem magától értetődő: gondoljunk Beethoven op. 53 *C-dúr „Waldstein” szonátájának* (C-dúr – E-dúr / moll) és Schubert *h-moll „Befejezetlen” szimfóniájának* (h-moll – G-dúr) hasonló harmóniai struktúrában megszervezett nyitótételeire stb.

10. Tallián/Bartók 41.

11. Tallián/Bartók 41., Laki/Violin Works 134–135.

12. A teljesség igénye nélkül: az *f-moll zongoraötös* (op. 34), az *a-moll vonósnégyes* (op. 51 No. 2), a *G-dúr vonósötös* (op. 111) nyitótételeiben stb.. A felsorolt művek mind szerepelnek a Dille-jegyzékben vö. Dille/Verzeichnis 243.

ez magától értetődően a karakterek állandó körforgását hozza magával. A képet tovább színezi, hogy míg a 2. és 3. téma lényegében változatlan marad, addig az 1. téma többféle arcot ölt: a kezdet balladás hangvételétől a *Maestoso*-n át (a 34. ütemtől) a felfokozott érzelmi állapotig (a 66. ütemtől) többféle karaktert egyaránt megjeleníthet.

A 81. ütemben kezdődő kidolgozási rész az 1. és 2. téma megmunkálására szorítkozik. A formarész indulásában a bal kéz az 1. téma eredeti, a-ról induló formáját játssza,¹³ *piano* dinamikai szinten, a „hegedűakkordokat” a jobb kézbe helyezve. A 85. ütemben már b-ről indul a témafeje.

(41. kottapéllda)

41. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 79–90. ütem

The image displays a musical score for Bartók's Sonata for Piano and Violin, measures 79-90. The score is in G major and 3/4 time. It shows the piano part with various dynamics and articulations. Measures 79-84 show the piano part with a trill in the right hand and a tremolo in the left hand. Measures 85-90 show the piano part with a trill in the right hand and a tremolo in the left hand. The score is labeled '79' and '85' at the beginning of the staves.

A tisztázat 85–88. ütemében a hegedű a bal kézzel unisono játszott a b-f-e-desz-h-c hangokat, utólag Bartók ezt kihúzta: a rákövetkező imitációs szakasz hatását lerontotta volna a hegedű beléptetése: a vonós nagyobb jelentőséggel csatlakozhat így zongorához a 89. ütemben.¹⁴ A hegedűszólamban még szerepel ez a részlet, megtoldva egy d-c-h hangokból álló felütéssel.

13. Weiss/Schaffensentwicklung 384.

14. Sherban Lupu és Ian Hobson 2003-ban készült felvételén (Zephyr Z130-04-02) a hegedűs bejártssza a kihagyott hangokat.

A 89. ütemtől az 1. téma témafejének első motívumát imitációsan szövi tovább Bartók (esztamkísérettel), majd a 95. ütemben (C-dúr kürtmenetek után) Asz-dúrban zár, a 2. téma megjelenését készítve elő.

A 97–119. ütemben a 2. téma látványos feldolgozása zajlik: tág, zenekari igénnyel felrakott, sok oktávfogást felvonultató zongoraszólammal, változatos modulációkkal, melyek a 119. ütem koronás Esz-dúr zárlatában jutnak nyugvópontra.¹⁵

A szakasz közepe, a 105–113. ütem jelentős átalakításon ment keresztül, az újrafogalmazás a javításokat tartalmazó külön lapon látható: a 2. téma motívumait a zongora eredetileg kánonban hozta itt, a hegedű kommentárjaival kísérve. (42a-b kottapélda)

42a kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 106–113. ütem

The image displays a musical score for measures 106-113 of Bartók's Sonata for Piano and Violin. The score is written for piano (left hand) and violin (right hand). The piano part is marked *sf marcato* in measure 106 and *ff* in measure 110. The violin part is marked *ff* in measure 110. The score shows complex chordal textures in the piano part and melodic lines with various ornaments and dynamics in the violin part.

15. Weiss/Schaffensentwicklung 384. A kidolgozási rész e különleges harmóniai fordulópontját Weiss a *Négy zongoradarab* hasonló megoldásaival rokonítja.

42b kottapélda – 4. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – tisztázat / 1. tétel – 105–116. ütem



A 119. ütem Esz-dúr zárlatát utólag dominánsként értelmezi a 120. ütemben *pianissimo* dinamikával asz-kezdőhangról induló új szakasz, melyben az 1. téma témafeje bonyolult fugato soggettójaként jelentkezik. (A szakasz mind a zongorista, mind a hegedűs számára technikai szempontból igen problematikus: a vonós számára kiváltképp kényes a modulációk követelte számtalan módosított hang pontos intonációja.) A kidolgozási részbe iktatott, a főtemát ismét új megvilágításba helyező ellenpontos epizód Beethoven és Liszt, a 3., 5. és 9. *szimfónia*, az op. 111 *c-moll szonáta*, valamint a *h-moll szonáta* komponistái előtt tiszteleg.¹⁶ Weiss a *Faust-szimfóniára*, valamint a *Prometheus* szimfonikus költemény és a *Zarathustra* „tudós fűgáinak” hatására is utal dolgozatában.¹⁷ A tonalitást elhomályosítóan kromatikus, négyszólamú zongora-expozícióhoz a 136. ütemben (enharmonikus átértelmezéssel) gisz kezdőhangról indított témafejjel csatlakozik a hegedű. A következetes szigorúsággal szerkesztett szövet a 144. ütemtől fokozatosan fellazul, a témafejéről leváló, egyre gyorsuló és magas fekvésekbe kapaszkodó negyedek¹⁸ illetve induló-motívumok veszik át a főszerepet (146–156. ütem), a-tól esz-ig emelkedő kromatikus skála hangjaira épített triolás hármashangzat-felbontások és a 146–147. ütem hegedű-negyedeit imitáló oktáv jobb kéz-frázisok kíséretében (146–147. illetve 148–150. ütem).

16. Vö. Tallián/Bartók 41–42.

17. Weiss/Schaffensentwicklung 361.

18. Ezeket Weiss a csárdás-rítusból vezeti le, s párhuzamba állítja a BB 27 *Négy zongoradarab* első darabjával vö. Weiss/Schaffensentwicklung 288–289.

A 151–155. ütemben az 1. téma markáns témafejének jellegzetes első kvinttmotívuma jelenik meg a zongorán esz, d, g hangokról (a két kéz imitációjában). A 155. ütem A-dúr zárlatába rejtve már az eredeti a-kezdőhangról indul a témafej, a 156. ütemben azonnal oktávval feljebb ismételve. A rekapituláció a-mollját hirtelen maggiore-minore váltással éri el Bartók a 157. ütemben.¹⁹

Weiss felhívja a figyelmet a szakasz dinamikus építkezésére.²⁰ Valóban, a fugato szólambelépéseinek szabályos négyütemes egységeit követően az ötödikként csatlakozó hegedű még két újabb négy ütemes egységgel gyarapítja a formarészt (136–143. ütem), a 144. ütemtől a fél hangokból álló témafej-motívum és a rákövetkező negyedek azonban már csak két-két ütemet kapnak. A 148–150. ütem indulózenéje (a negyedek zongorás előadásával párhuzamosan) három ütem hosszúságú, a folytatás (a témafej indító kvinttmotívumának említett váltakozásával) pedig 2+2+1+1 ütemenként értelmezhető. A sűrítés a rekapituláció előkészítésének hatásos eszköze.

Megjegyzendő, hogy a tétel témáit Weiss által kulcsfontosságú összefüggésként jellemző szinkópa-képlet a német kutató interpretációjában a fugato-t is meghatározó jelentőségét csak a 148–150. ütemekre lehet elismerni, s itt is csak a hegedűszólamra: a 151. ütemtől nyoma sincs jelenlétének.²¹

A témafej többszöri ismétlése után a rekapitulációt a teljes 1. téma indítja a zongora jobb kéz-szólamában (157. ütem), a-mollban, a kísérőakkordok ezúttal a bal kéznek jutnak. A formarész-határt elmosva ugyanakkor a hegedű a kidolgozási rész utolsó szakaszában játszott nyújtott ritmusait és trioláit játssza tovább. (43. kottapéllda)

43. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 152–159. ütem

19. Weiss/Schaffensentwicklung 384.

20. Weiss/Schaffensentwicklung 288.

21. Weiss/Schaffensentwicklung 287–290.



A folytatás változtat az első formarész stratégiáján: az 1. téma azonnal kis fejlesztésen megy át, a 161–164. ütemben a zongora jobb kéz-szólamában is felbukkannak a triolák és kis nyújtott-ritmusok. A 165–168. ütem a 144–147. ütemnek felel meg, vagyis az expozíció és a kidolgozási rész egy-egy „lágý részének” (ezen belül a 165–166. ütem a 42–43.-ra is visszautal). A 169–171. ütem már ismerős motívumokkal építkezik.

A 172–205. ütem kis eltérésekkel (pl. a 191–192. valamint a 204. ütem zongoraszólama) a 44–77. ütemre csatol vissza: a futamokat és a trillát követő kromatikus skála, valamint a hegedűtriolák után a 3. téma ezúttal H-dúrban hangzik fel, majd az 1. és 2. téma az alaphangnem maggiore-jában, vagyis E-dúrban tartott visszatérése zárja a rekapitulációt.²²

Az egymásnak megfeleltethető formarészek aránya érdekesen alakul: az expozíció 80 ütemes terjedelmével szemben a rekapituláció mindössze 55 ütemes. A különbség oka a 2. téma elhagyása a visszatérésből – logikus döntés, hiszen a rekapituláció végén (akárcsak az 1. formarészben) szerepel a hegedűmelódia, s a Kóda is rá épül majd. A kidolgozási rész 77 ütem: az első két formarész lényegében egyensúlyban van, ehhez képest a repríz és a tíz ütemes Kóda éppen tömörségével tűnik ki.

A 206. ütem utolsó negyedétől a hegedűt követve a jobb kéz is megszólaltatja az 2. téma fejmotívumát, hogy a 209–210. ütem gyönyörű tercrokon (A-dúr / F-dúr) váltását, majd a 211–212. ütem álzárlati fordulót (H-dúr / C-dúr) követően útnak induljon a Kóda. **(44. kottapélda)**

A 205–210. ütem hegedűszólama jelentős változáson ment át: az eredeti verzióban a hegedű unisono játszott a zongorával, Bartók végül egy dallamos ellenszólam kidolgozása mellett döntött. **(45a-b kottapélda)**

22. Weiss/Schaffensentwicklung 384.

44. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 205–213. ütem

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 205-206) shows the piano part with a complex texture of sixteenth notes and a violin part with a long melodic line. The second system (measures 207-208) continues the piano part with trills and triplets, and the violin part with a melodic line. The third system (measures 209-213) includes tempo markings 'poco a poco ritard.' and 'a tempo', and dynamic markings 'p' and 'pp'. The piece concludes with a 'Quieto molto' section.

A Kóda a 2. témára épül (213–216. ütem), a 218. ütemtől a zárómotívum megkomponált lassítása csendíti ki a hegedűszólamot. A zongora a 211–212. ütem álzarlata (H-dúr–C-dúr) után a mollbeli VI. fokú akkord tercét (e) viszi tovább (egyben a tonika alaphangja), s ezzel a szinkóparitmusban és triolákban lüktető orgonaponttal ad szilárd alapot a befejezésnek. Felette a 212. ütem harmóniai fordulatát kibontva E-dúr és C-dúr (terc-rokon) pólusok között ingázó akkordváltásokkal, majd kromatikus vonzásokban gazdag előkészítés (218. ütem) vezet a 219. ütem E-dúr záróakkordjához. A

219. ütem a 1. téma egyik elemét idézi meg: először a 7. ütemben a jobb kézben, majd a 20.-ban a hegedűn hangzott fel az a melodikus jellegű trillamozgás, mely a 2. téma utolsó motívumához szegődve a búcsú pillanatában összeköti a tétel két legfontosabb gondolatát. (46. kottapélda) Ez a momentum rokon az 1902-ben Arányi Adila számára komponált *Andante* (BB 26b) lezárásával: az intim szalondarab középrészében (22. ütem) a hegedű játssza először azt a dallamvonalat díszítő tizenhatod-triolaképletet, mely a zongora szólamában is feltűnik majd, hogy az utolsó előtti ütemben a jobb kézben (a magyar hangvétel szublimált képviselésében) kicsendítse a kis kompozíciót.

45a kottapélda – 5. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – autográf hegedűszólam / 1. tétel – 202–221. ütem



45b kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 205–210. ütem



A nyitótétel fragmentum-jellegű tematikáját precízen megtervezett és kidolgozott szerkezet hordozza. A Bartók által végül adekvátnak érzett formát talán a „rapszódia” vagy a „fantázia” terminus technikus fedné le a legjobban: itt nyeri el mélyebb értelmét az a tény, hogy a bécsi hegedűszólam első lapján, az első sor előtt miért szerepelt még a „(Violino) *Hegedű / Allegro moderato (quasi una fantasia)*” kitétel. Ez a címadás tökéletesen megmagyarázza a verbunkos hagyományra épülő, improvizatív jellegű tematika és hangszerkezelés megjelenését a szonátaforma kereteiben. Bartókot láthatóan mélyen foglalkoztatta ez a probléma: 1903–1904-ben két további, a hegedűszonátánál radikálisabb kompozíció boncolta tovább, a *Zongoraötös* (BB33) és az *Scherzo zenekarra és zongorára* op. 2 (BB 35).

46. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 1. tétel – 214–221. ütem

The musical score shows measures 214 to 221. The piano part (bottom) features a series of triplets in the right hand and a more active line in the left hand. The violin part (top) has a melodic line with some grace notes. The tempo markings 'Quieto molto' and 'ritardando' are present.

Az Expozíció – Kidolgozási rész – Rekapituláció – Kóda formarészek mindazonáltal világos kontúrokkal körberajzoltak, terjedelmük egyensúlyban áll: 80 ütem – 76 ütem – 55 ütem – 10 ütem. (A rekapituláció és Kóda egybefogása még közelebb visz a három, majdnem egyenlő hosszúságú formarész kialakuláshoz, mely a 2. téma a rekapitulációból való említett, 12 ütemet érintő kihagyása nélkül szinte tökéletes lenne.) Az expozió felépítése ugyanakkor önmagában is háromtagú forma: a témákat számokkal jelölve az 1–2–1–2–1 / 3 / 1–2 modell körvonalai rajzolódnak ki benne, az 1–2. téma azonnali kidolgozásával és utóbbi Kóda-jellegű felhasználásával. Az arányokról szólva a kidolgozás is külön szót érdemel: 16 ütemet kap az 1. téma, 23-at a 2., ezt követően újabb 38 ütem jut az 1. témát feldolgozó, a zeneszerzői jártasság demonstratív bemutatását nyilván nem véletlenül a tétel középpontjába helyező fugatóra. A 119. ütem koronás zárata által világosan tagolt formarész viszont ekként 39 – 37 ütemes egységekre bomlik – lényegében szimmetrikus.

Bartók életművében bizonyos formai kérdések rövid időn belül többször is felbukkannak: az elemzések többsége nem is mulasztja el felhívni a figyelmet például a két *Szvit*, a *Két portré*, a *Két kép*, a két dalciklus, a 3. és 4. *vonósnégyes* vagy a két *Rapszódia* összefüggésére.²³ Ezekben az esetekben azonos műfajú darabok soroltattak egymás mellé: a fiataalkori művek vizsgálatának azonban

23. Vö. Kárpáti/Kamarazene 274.

egyik nagy tanúsága, hogy Bartók egy viszonylag szűk időkereten belül más-más apparátuson is kísérletet tett bizonyos kompozíciós problémák újragondolására.

Az *1903-as szonáta* első tétele e tekintetben a *Négy zongoradarab* (BB 27) első darabja, a *Tamulmány balkézre* párja. Az 1903. június 8-án a hegedűszonáta 3. tételével együtt bemutatott zongoraművet egy imaginárius zongoraszonáta nyitótételeként tűntette fel Bartók a plakáton: e címnek megfelelően a darab szonátaformában rendezte el anyagait. Az expozícióban megjelenő három téma közül a heroikus hangvételű *energico* 1. téma lényegében nem egyéb egy markáns rakétamotívum kibontásánál; a melodikus, magyaros karakterű 2. téma egy melankolikus-búsongó motívum azonnali továbbfejlesztésével operál; csak a dallamos 3. (a tulajdonképpeni melléktéma) nyer bővebb kifejtést. A témakomplexum második felében mindazonáltal *grazioso*, táncos karakterű, ritmikus motívumok képviselik a magyar hangot (ezzel a felépítéssel a téma az *1903-as szonáta* fináléjának melléktémájával kerül szoros rokonságba). A zongoradarab nagyformája az (Expozíció) 1–2–1–2–3–1 / (Kidolgozás) 1–2–1–2 / (Rekapituláció) 1–2–3–2–1 / (Kóda) 1 sémát követi, tehát a hegedűszonáta önmagába visszazáródó expozíció-struktúrája itt is jellemzi az első nagy formarészt, ahogy a nyugati és a magyar zenei hang találkozása a dramaturgiát. A hegedűszonáta azonban merészebben kísérletező jellegű: még fragmentáltabb anyagokkal dolgozik – mintha a zongoradarab felvetette gondolatot próbálná a lehetőségek határáig vinni egy új műfaj és apparátus kereteiben.

Az egymást kiegészítő, különböző karaktereket képviselő 1–2. téma közös gyökerét Bartók egyszerre történő exponálásukkal is hangsúlyozza a hegedűszonátában. (Nyilvánvaló, hogy ezt csak fragmentum-voltuk miatt lehetséges. Nagyon sajnálatos, hogy a nyitótétel vázlatai elvesztek: vizsgálatuk talán választ adhatott volna arra a kérdésre, hogy a témák jellege alakította a formát, vagy a különleges formai elképzelés „működtetéséhez” választott ki Bartók megfelelő anyagokat). Az 1. témában mindazonáltal több karakter lehetősége is benne rejtőzik: Bartók alaposan ki is használja ezt; a 2–3. téma ilyen értelemben az állandóságot képviseli.

Ahogy arról az expozíció kapcsán már szó esett, a témák „befejezetlensége” (szinte megragadhatatlan tonalitásuk mellett) meghatározza a külső képet, de kaleidoszkópszerűen gyors váltakozásuk nem cél nélkül való: a magyar hang és a klasszikus kamarazene-hagyomány összekapcsolásának új lehetőségeit kutatja.²⁴ A három téma hierarchiája bizonyos értelemben állást is foglal a kérdésben: a tétel főszereplői a magyar hangot képviselő 1–2. témák, míg a Schumann hatásáról árulkodó 3. téma epizód szereplő marad.

24. Ugyanakkor a felépítés szándékolt töredezettsége némiképp megmagyarázza az ősbemutató kritikai visszhangjának egyik-másik sommás megállapítását: „nehezen érthető, kuszált muzsika, a genialitás minden jelével, de sok szertelenségével [...]” – írta a *Budapesti Hírlap* recenzense.

2. tétel

Bartók a Besztercén 1894-ben írott *Andante con Variazioni* (op. 30) után még négy „téma és variációk”-típusú művet komponált: a *Variációkat zongorára* (BB22, 1900-01); a *Gyermekeknek* III. kötete 5. darabját *Változatok* címmel (BB53, 1908-09); a *Tizenöt magyar parasztdal* 6. számát *Ballade (tema con variazioni)* címmel (BB79, 1914-18); végül a *Mikrokozmosz* 112. darabját (4. füzet) *Változatok egy népdal fölött* címmel (BB105, 1926, 1932-39). Nagyobb szabású művei egy-egy tételként azonban szintén felbukkan a téma és variációk-forma: az *1903-as szónáta* és az 1936-39-es nagy *Hegedűverseny* lassú tételében.²⁵

Az a-moll hangnemű, *piano* témát egyaránt jellemzi a gyászinduló-karakter²⁶ és szublimált, elsősorban a 6-8. és 14-16. ütem „bokázó” zárataiban és az utótag szeszélyes harmincketted-futamaiban (18. és 20. ütem) megnyilvánuló magyar hangvétel. A fiatakori darabokhoz hasonlóan a téma építkezése a klasszikus hagyományt követi: az előtag első fele két, egyaránt két ütemes frázis ismétlésére épül; második fele négy ütemet fog át. Ugyanez vonatkozik az utótagra is. A kohéziót erősítve az elő- és utótag második négy ütemének ritmusa megegyezik.

Az elő- és utótagot egyaránt kíséret nélküli hegedűszóló játssza, majd megismétli a zongora. A tétel ilyen indítása párhuzamokra lel az életműben: az egymást váltó hegedű- és zongoraszólók az *1. hegedű-zongora szónáta* lassú tételében jelennek meg majd újra; az *1903-as szónáta* szomszédságából a *2. szvit* 3. (*Andante*) tételének basszusklarinét-szólós indítása említhető. Mind az előtag, mind az utótag végén a „bokázó” szinkópákat követő záratok „elbizonytalanításával”, a záróhangok átkötésével Bartók szinte beleolvastja a zongora belépését a vonós szólamába.

A zongora *unisono* témabemutatását egy-egy, a középszólamba rejtett orgonapont támasztja meg, melyeket a hegedű is megerősít. Bartók – akárcsak az 1. tétel indításában – az ütem súlyok elmosására törekszik: az előtagban a hegedű és a zongora komplementer szólaltatja meg a pulzáló e-hangokat (9-13. ütem) – az ismétlésben a billentyűs az orgonaponttól elrugaszkodva melodikus ellenszólamot társít a melódiához (c-h-a-gisz – 14-16. ütem). **(47. kottapélda)**

Az utótagban mindössze két ütemre (25-26. ütem) korlátozódik a két hangszer a-orgonapontjainak részleges ütközése (a 25. ütem második negyedén találkoznak is egymással). A zongora szólama itt még meglehetősen mozgalmas: a terc-szekvenciában, három lépésben lefelé haladó motívumokat egy-egy kvartlépéssel, valamint az előtag lezárásának belső szólamát továbbszövő frázissal támasztja meg. A tonikát megerősítő egészszárlat tesz pontot a témabemutatás végére (31-32. ütem).²⁷

25. Tallián/Bartók 43., Laki/Violin Works 134.

26. Tallián „romantikus legendatételek modorában” megírt tételről beszél vö. Tallián/Bartók 43.

27. A téma ősfarmáját 1903 augusztusában egy Jurkovic Emsynek írott levélben jegyezte fel Bartók vö. Blev 58. Jóllehet az ismétlőjelek már utalnak az elő- és utótag kétszeri elhangzására, a hangszerelésre, a két hangszer váltakozó megszólalásaira ebből a verzióból még nem lehet következtetni. A melódiát alátámasztó kísérszólam végleges megfogalmazása is várat még magára: legszembeütőbb ez az előtag második négy ütemében, melyben az e-a-c

47. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 1–14. ütem

Andante

p semplice

dim. molto *pp*

Az 1. variáció (33–64. ütem) azonnal felejteti a témabemutató szikárságát. A rapszodikus csapongó, a témát ornamensekkel elborító hegedű-²⁸ és a zengő akkordfelbontásokból, cimbalmot idéző futamokból szőtt zongoraszólam kirobbanó erővel mintegy improvizált verbunkos-fantáziába kezd.²⁹ (48. kottapélda)

hangokból álló szólam utóbb jelentősen módosult, s melyben nem szerepel még az utolsó két ütem lehajló négyhangos motívuma. Az utótag viszont már a komponálás ezen pillanatában is készen állt: joggal feltételezhető, hogy a zárlat előtti motívum ötlete innen került vissza az előtag megfelelő helyére.

28. Laki Péter megjegyzése szerint Bartók a nyugati és a magyar hegedűstílus elemeit ötvözi a vonós hangszer szólamában vö. Laki/Violin Works 135.

29. Tallián „rapszódiafantáziának” nevezi vö. Tallián/Bartók 43., Weiss/Schaffensentwicklung 267–268. A cimbalomimitáció technikai megvalósításában minden bizonnyal Liszt *Magyar rapszódiai* lehettek Bartók mintái, melyek bőségesen tartalmaznak hasonló effektusokat (vö. az 1., 6., 9., 10., 12., 13., 14., s különösen is a cimbalom-utánzást első részében *quasi zimbalo* megjegyzéssel is nyomatékosító 11. rapszódia).

48. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 32–35. ütem

The image shows a musical score for Bartók's Sonata for Piano and Violin, measures 32-35. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a forte (f) dynamic and a violin part with a molto rubato tempo. The piano part has a descending melodic line with a 7-measure rest and a 9-measure rest. The violin part has a descending melodic line with a 6-measure rest and a 10-measure rest. The score is written on two systems of staves.

A játékmód változásán túl az egymást parafrazeáló részek aránya is módosul: az 1–4. ütemnek a 33–40., a 4–8. ütemnek a 41–47.; a 17–20. ütemnek a 48–55., a 21–24. ütemnek az 56–64. ütem feleltethető meg – a frázisok ütemszámai tehát átlagosan megduplázódnak. Több esetben a dallamvonal is átalakul: a 17. ütem f-e-d hangjai helyett például a 48. ütemben f-esz-d; a 21. ütem b-a-gisz hangjai helyett az 56.-ban asz-b-h hallható.

A bécsi hegedűszólamban a 35. ütem h-a-g-fisz hangjai, a 38. ütem második, és a 39. ütem első fele *ottava alta*-jelzéssel: a tisztázatban ennek nincs nyoma.³⁰

A témához eredetileg társuló, jelzésszerű harmóniai szövetet felváltva bővített szekundus cigányskálával kombinált hármashangzatok,³¹ szeptim- és nónakkordok (pl. 39., 49. és 53. ütem), izgalmasan váratlan harmóniai fordulatok (51–52. és 56–58. ütem) keltenek figyelmet. Érzékletes a 25–28. és a neki megfelelő 48–55. ütem harmóniasorának összevetése: F-dúr / d-moll / B-dúr; illetve B-dúr szekundakkord / G-dúr nónakkord / Gesz-dúr bővített hármashangzat / B-dúr domináns szeptim. A harmóniai labirintus végére érve a 64. ütem zárata a tonikai a-mollban csendíti ki a variációt.

30. Sherban Lupu és Ian Hobson 2003-as felvételén (Zephyr Z 130-04-02) a hegedűs érvényesíti ezt a bejegyzést, ugyanígy a 61. ütem második felében.

31. Vö. Weiss/Schaffensentwicklung 268.

A 2. variáció (65–112. ütem) – vagyis az *Andante*-forma kontrasztáló középrésze – mind karakterét, mind mozgásformáit tekintve új hangot üt meg a tételben. A *poco a poco più vivo* nekilendülő zongora dacos csárdásba kezd a 65. ütemben,³² a tonikát és a dominánst határozottan kikalapáló bal-, illetve oktávoló-tercelő, esztamos jobb kéz-szólammal. A téma újabb metamorfózison megy keresztül, ám a 2+2+4 ütemes szerkesztést felváltó 3+3+6 ütemes forma összefüggései továbbra sem változnak: a második három ütem az első három dallamvonalában variált ismétlése azonos ritmikával (65–70. ütem), a következő hat ütemes egység pedig az első hat továbbfejlesztése (71–76. ütem). A hangszerek az előző variációban elmaradt szerepcseréjére itt fordított sorrendben kerül sor: az előtag hegedű-témaismétlését egyenletesen zakatoló nyolcadokkal kíséri az oktávózó bal- és az esztam-ritmusú jobb kéz. (49. kottapéllda)

49. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 65–78. ütem

The musical score for Bartók's Sonata for Piano and Violin, measures 65-78, is presented in two systems. The first system covers measures 65 to 70, marked 'poco a poco più vivo'. The second system covers measures 71 to 78, marked 'poco rit.' and 'Più vivo'. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The music is characterized by a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and a strong bass line with octaves and chords.

32. Tallián „idegenszerűvé hangolt csárdásjelenetről”, a Lisztől örökölt „haláltáncos tartalom továbbélezéséről” beszél a középrésszel kapcsolatban vö. Tallián/Bartók 43.

Merész harmóniaváltást követően (E-dúr / B-dúr) az utótag (89–112. ütem) először hegedűn, majd zongorán (101. ütemtől) szólal meg. Az előtag mintájára 3+3+6 ütemes egységekből áll, szólamcserével és a kísérszövet változásával: a 89. ütemtől a zongora szinkópákkal váltja fel az esztamot, melyeket a 101. ütemben bekövetkező szólamcsere alkalmával is megtart a bal kéz. A variáció utolsó szakaszában a hegedű virtuóz tizenhatod-futamokkal társul a zongorához: a látványos vonós-állás a verbunkos hegedű-stílus egyik jellegzetes játékelemét idézi fel. (Bartók felé többek között Hubay *Csárdajelenetei* közvetíthették ezt a hagyományt.) (50. kottapélda)

50. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 99–108. ütem

The musical score for measures 99-108 of Bartók's Sonata for Piano and Violin, 2nd movement. The score is in two systems. The first system (measures 99-103) shows the violin part with a melodic line and the piano part with chords and a bass line. The second system (measures 104-108) continues the melodic line in the violin and the piano part with chords and a bass line. Dynamics include *f*, *pp*, and *p*.

A 112. ütem a-moll zárata után ugyanebben a hangnemben, de páratlan (3/4) metrumban áll a 3. variáció (113–136. ütem), mely *Poco maestoso* karakterével kissé lelassítja a tételt. A hangváltás egyben stílusváltás is: a német romantika (mindenekelőtt Brahms) nyelvét beszéli. Ütemenként váltakozva felelnek a zongora masszív szext- és oktávfogásaira a hegedű magas fekvésű szextmenetei: a 114–120. ütemek a magas fekvések miatt igen nehéz hegedűszólam egyébként már így is kompromisszum – Bartók eredetileg mixtúrás akkordok sorát szánta ide. (51. kottapélda)

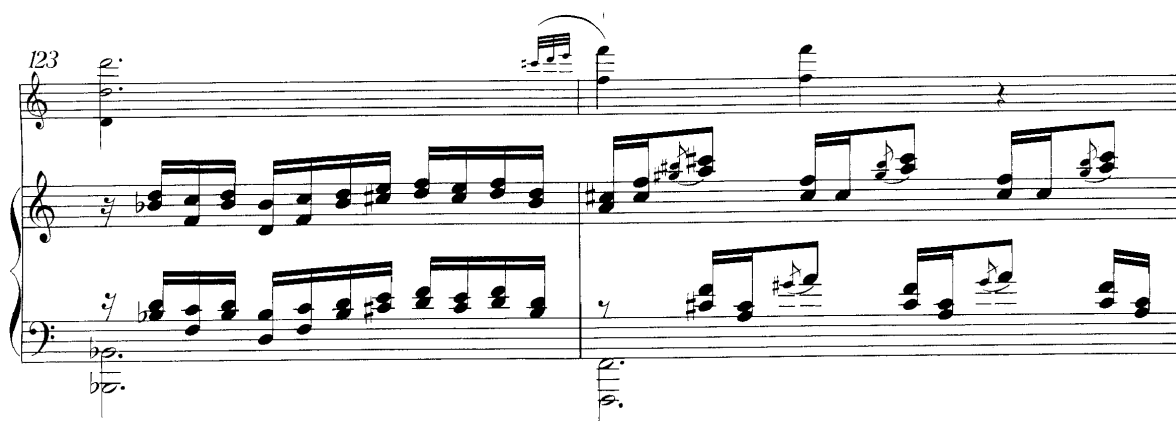
51. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 113–114. ütem

A szakasz ismét ütempárokból építkezik: a 113–114. ütemre kvinttel feljebb válaszol a 115–116., majd az imitációk sebességét felgyorsító 117–118. ütemet követően ellenmozgásban kromatikus futamok zárják a dominánsra érkező előtagot (119–120. ütem). A variáció második felében a zongora kapja a főszerepet: változik a mozgásforma, a tizenhatodok toccata-jellegű kürtmenetekbe és *scherzando* anapesztus-képletekbe rendeződnek (kétszeri ismétléssel: 121–124. ütem), B-dúr és A-dúr harmóniak váltják egymást, majd a 124. ütemben d-moll I⁶ szól, feszültséget keltő cisz és gisz-disszonanciákkal színezve. Négyütemnyi, részben az előző ütemeket továbbszövő tizenhatod-„zakatolás” folytatja a variációt a jobb kézben, merész harmóniai fordulatokkal (Gesz-dúr / Desz-dúr / esz-moll / A-dúr / E-dúr / Gisz-nónakkordon, majd C-dúr szeptimen át F-dúr felé haladva – 125–128. ütem). (52. kottapélda)

52. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 121–124. ütem



A hegedű előkés oktávakkal kíséri a zongorát, a 126–128. ütemben nagy ívű ellenszólammal társul az akkordfelbontásokhoz. A 129–136. ütem új harmóniai tervet követve (F-dúr / D-dúr / B-dúr szekundakkord / Gesz-dúr után átmenőakkordok sorával E-dúr – a-moll felé) ismétli meg a 121–128. ütem eseménysorát, a játékmód változásával a zongorán a 133–136. ütemben (tizenhatod-menetek mindkét kézben).

A Dille-kiadás a 129–137. ütemet érintő VI–DE jelzése az ismétlés elhagyásával lehetővé teszi, hogy az előadók a 128.-ról közvetlenül a 138. ütemre ugorjanak. Bár a harmóniai összefüggések ezt minden további nélkül megengedik – a 128. ütem C-dúr szeptimje oldódhat a 138. ütem F-dúrján – mégis indokolt a teljes szakasz végigjátszása, hiszen a 136–137. ütem megkomponált lassítása (tisztá oktávra „kiürülő” a-moll akkord) a drasztikus megtorpanás helyett fokozatos átmenettel jobban előkészíti a lassabb tempójú következő variációt.³³ Ráadásul kérdéses is a VI–DE autentikussága: a tisztázatlan és a hegedűszólamban nyoma sincs kihagyásra utaló bejegyzésnek.

A 137. ütemben újabb metrumváltás (3/8) jelzi a 138.-ban induló 4. variáció (138–172. ütem) határát. Az I. / VI. foknak megfelelő a-moll / F-dúr harmóniai fordulat után a téma *Quieto* jelzetű, gyengéden ringatózó, szelíden dallamos, *piano-espressivo* változata szól, mely újra kettő-négy ütemes egységek szabályos váltakozására épül, a két hangszer szerepcseréjével és a kísérőszövet állandó változásával. Mint Weiss megállapítja: ez a „nyugodt”, pasztorális hangú variáció a „nyugati zene” nagy hagyományával (mindenekelőtt Brahms-szal) tart rokonságot,³⁴ eltávolodva a tételre általában jellemző magyar hangvételtől.³⁵ (Mint láttuk, ez az eltávolodás már az előző variációban megkezdődött.) Nyilván nem véletlen a *pastorale*-zsánerhez hagyományosan hozzárendelt F-dúr tonalitás megjelenése. De nemcsak a karakter, hanem az írásmód is változik: kontrapunktikus jellegű, gondosan kidolgozott szövet váltja fel a virtuóz figurációkat. **(53. kottapélda)**

33. Az 1995-ös lemezfelvételen (Hungaroton HCD 31 558) Szabadi Vilmos és Gulyás Márta más megoldást választott: a 121–128. ütemek elhagyásával a 120. ütemről közvetlenül a 129.-re ugrottak előre.

34. Weiss/Schaffensentwicklung 385.

35. Weiss/Schaffensentwicklung 301.

53. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 137–148. ütem

137 - DE
Quieto

143

pp dolce

p espr.

p espr. molto

pp

Az egymásnak megfeleltethető 138–145. és 146–153. ütemek után (kisebb, a dallamvonalat érintő változtatások) a 154–161. ütem zongoramelódiájára (utótag első fele) a 162–169. ütem magas fekvésű hegedűszólama válaszol (utótag második fele). A kíséret invenciózus variálása különösen is szembetűnő: a 138. ütemtől a bal kéz álló akkordjai és a hegedű mozgékony ellenszólama támasztják alá a zongora témáját; a 146. ütemtől finoman felrakott akkordok a jobb, triolák a bal kézben (150–151. ütem) kísérik a hegedűt. A triolamozgás az utótagban is érvényben marad (154–161. ütem), de a bal kéz most változatos felrakású akkordkészlettel (szűkített és szeptimakkordok) társul a jobb kéz hol oktáv-, hol akkordfogásokban játszott melódiájához, a kísérőszövetet a 157. ütemtől a hegedű melodikus ellenszólama gazdagítja tovább. A 162. ütemtől a zongora a két kézre elosztott, hullámzó szextolái borítják be az utótag a hegedű magas fekvésében felhangzó második felét. A téma ♩ ritmusú zárómotívuma csendíti ki a szakaszt a zongorán (170–172. ütem), fokozatosan elhomályosítva a 169. ütem határozott F-dúr zárlatát. Különösen is invenciózus a zárómotívum és a belőle származó átvezetés kidolgozása: a 169. ütem F-dúr akkordjának basszusát megtartva a 170–171. ütemben desz-g-b és c-e-a akkordok szólnak a jobb kézben – a harmóniai történés azonban: f-desz-g-b mollbeli II^2 „oldódik” f-a-c-e I^7 -re. A 172. ütemben azonban a jobb kéz desz-gesz-b-re módosítja az akkordot – vagyis nápolyi szekund szól, jellegzetes új szint hozva a harmóniai szövetbe. A folytatásban az ütem utolsó nyolcadán f-c-e-b illetve f-c-esz-b akkord áll: a tonikai alaphang felett domináns szeptim és

természetes mollbeli V⁷. Utóbbi persze átmenőakkord: kisszekunddal lejjebb csúsztatva a 173. ütem feloldatlan h-d-a akkordjára vezet az f-orgonapont felett. Az útkeresés, a bizonytalanság érzetét erősíti tovább a 172–173. ütem elemzett harmóniasorának kromatikus belső szólama, a gesz-f-e-esz-d menet. **(54. kottapélda)**

54. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 169–175. ütem

The musical score for measures 169-175 of Bartók's Sonata for Piano and Violin. The piano part is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a melodic line with a long note in measure 169, followed by a descending chromatic line in the left hand. The left hand has a more active line with a prominent chromatic descending line marked with a '5' and a '7'. The violin part is mostly rests, with some melodic fragments. The piano part features a prominent chromatic descending line in the left hand, marked with a '5' and a '7'.

A három ütemes átvezetés után megszólaló f-h-d-a terckvart-akkord újra az alaphangnem felé fordítja a zenét (erős szubdominánsról, a-moll II³-ról beszélünk). Kétszeri, *pianississimo* ismétlése készíti elő az 5. variációt (177–210. ütem), az első formarész visszatérését.

A hegedű a 177. ütemtől a téma az alapformához közelítő variánsát játssza, hozzá trillamozgásos zongorasöveget társul (kvintolás-szextolás ritmusban)³⁶ – ám a várt I. fok helyett az átvezetés a 173–176. ütemben bevezetett II³-akkordja kíséri új felrakásban a hegedűt. **(55. kottapélda)**

36. Laki cimbalomimitációnak mondja Laki/Violin Works 135. vö. Weiss/Schaffensentwicklung 300–301., Griffiths/Bartók 10–11.

55. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 176–179. ütem

A döntésnek, mely szerint a tonika–domináns pólusok által meghatározott témát erős szubdomináns harmónia kíséri, járulékos jelentése van: a tétel kezdetén olyannyira egyértelmű anyag a visszatérésben „balladai homályba” burkolódik (e benyomást a kísérszövet vibrálása mellett a frázisokat nyitó nyolcadszünetek csak tovább erősítik).

A téma még nem érkezett vissza önmagához – ezt a variációs formákban várt lépést az utolsó variáció teszi meg. Az elő- és utótag mindkét fele variált ismétlésen megy át, hegedű–zongora–hegedű–zongora váltásban, 2+2+4 ütemes belső tagolással, állandóan változó kísérettel – a szerkezet a már ismerős stratégiát követi. Újdonság azonban, hogy a szólamcsere után (185–192. ütem) a hegedű – a bal kezett kiegészítendő – trilla- illetve tremoló-mozgással társul a témát oktávfogásban játszó zongorához: ez a kombináció, a két hangszer mozgásformáinak összehangolására eddig még nem volt példa a tételben. (56. kottapélda)

56. kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 184–187. ütem

A 193. ütemben induló utótagban a hegedű szonórus, G-húron játszandó anyagát az f-a-h-d terckvartakkord ezúttal több oktávnyi szélességben kiterülő futamokká bomolva kíséri. A variált, triolákkal bővített zongorás témabemutató alkalmával (201–208. ütem) a hegedű visszatér a 185–192. ütemben hallott, ezúttal terc-hangközre épülő, vibráló tremolókhöz.

A 6. variációt, egyben a tétel Kódáját (211–241. ütem) újra csak két ütemes átvezetés köti az előzményekhez (209–210. ütem). A zongora mixtúrás, emelkedő akkordjaival a hegedű bő szekundus, ereszkedő motívuma áll szemben,³⁷ még mindig a 173–208. ütemeket meghatározó II³ erőterében. A 209. ütem felett *pos. nat.* előírás szólítja fel a hegedűst a lehető legegyszerűbb ujjrend használatára.³⁸

(57. kottapéllda)

37. Az 1. hegedű-zongoraszonáta lassú tételében az említett γ ritmusértékekből álló, szinkópáló képlet meghatározó szerepet játszik majd. A képlet itt persze a 177. és 179. ütem átalakított témafejéből származtatható.

38. A hegedűszólam játszható lehetne a G-húr magasabb (V.) fekvésében is, de az így létrejövő szonórus hangzást Bartók a lassan „elvonuló” tétel ezen a pontján nyilván már nem tartotta adekvátnak.

57. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 208–210. ütem

A második motívumot a 211. ütemben negyedértékű e-hang zárta az autográf hegedűszólamban, mely a tisztázatlanban nem szerepel.

Az a-moll alaphangnemet a 211. ütem a-e kvintje erősíti meg, a téma zongora-unisono visszatérésének kezdetén: a tétel nyitóütemeire a *Tempo I.* megjegyzés is visszautal. A téma utolsó megjelenése sem marad (a ritmikát érintő) változás nélkül: az előtagban a szinkópák helyére nyújtott ritmusok lépnek, az utótagban elmaradnak a harminckettedek – a lassú vonulás képzetét, a gyászinduló-karaktert erősítve ♩-képletek váltják őket, az előtag-utótag egyre jobban hasonul egymáshoz a lezárás felé közeledve. A dallamvonal sem marad érintetlen: kromatika (215–218. ütem), mollból kölcsönzött akkord (221. ütem) és az utótag második felében az ambitus szűkülése (223–226. ütem) figyelhető meg. A tételkezdethez képest a hangszerek szerepe is más: a hegedű az e-orgonapont helyett bizonytalanul imbolygó, szinkópáló, kromatikus, a téma hangjaival állandóan szekundsúrlódásokba keveredő ellenszólamot játszik.³⁹ A szólamcsere ezúttal elmarad: a témát végig a zongora játssza. (58. kottapélda)

39. Weiss/Schaffensentwicklung 301.

58. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 211–216. ütem

211 Tempo I.

The musical score for measures 211-216 of Bartók's Sonata for Piano and Violin, 2nd movement. The tempo is marked 'Tempo I.' and the dynamics are 'pp'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with some grace notes and slurs.

A Kódát a téma utótagjának átalakításával zárja le Bartók, s a zárószakasz kialakításának fontos eleme a 226. ütem a 227.-ben magára maradó utolsó, 7/8 -ritmusú hegedűmotívuma (először g-b terclépés). Először az utótag elhangolt első motívumának zongorás előadását kíséri (228–229. ütem), de a folytatásban is (hol a hegedű, hol a jobb kéz szólamában, változó hangmagasságokkal) meghatározó marad (232., 235., 238–240. ütem). Az utótag motívumai az említett 228–229. ütem után a 231–232., 234–235. és 237–238. ütemben is feltűnnek. Az egyes megszólalások között tatóngó egy-egy ütemes „lyukakat” akkordfelbontások töltik ki (230., 233. és 236. ütem). Az utótag második felét meghatározó terc-szekvencia előadása most megoszlik a hegedű és a zongora között (231–232. illetve 234–235. ütem), végül előbbi zárja le a motívumok játékát.

A harmóniai szövetet hallatlanul finoman kidolgozott összefüggések mozgatják: a 229. ütem A-dúr nónakkordja a 232. ütem D-dúrjára oldódik (a hegedű fisz-éhez csatlakozva a jobb kéz egészíti ki a kivilágosodó D-dúr akkordot a kvinttel és a még egyszer megszólaltatott alaphanggal). A következő stáció B-dúr I₄ a 235. ütemben; innen szinte már a tengelyrendszert előlegezve következik E-dúr a 237.-ben, majd domináns szeptim / tonika váltással lépés az a-alaphangra a 238.-ban – a zárlatban azonban van még egy „csavar”: a megérkezés pillanatában fisz-moll I⁶ szól, tovább késleltetve a végleges befejezést. Az a-moll záróakkordot megkomponált lassítással, plagális irányból, a-f-h-d II²-ről közelíti meg (239–241. ütem). (59. kottapélda)

59. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 2. tétel – 229–241. ütem

Tallán az *Andantét* „egységesebbnek és súlyosabbnak” mondja a finálénál.⁴⁰ de a lassú tétel mives kidolgozottsága okán a nyitótételnél is többre értékelhető – a téma és variációk-formamodell párosítását az *Andante*-formával sikerrel oldotta meg a fiatal zeneszerző.

Joggal gyanítható, hogy a hegedűszonáta-repertoár Bartók számára talán legfontosabb darabja, a *Kreutzer-szonáta* középső tétele (*Andante con Variazioni*), s esetleg Beethoven *D-dúr szonátájának* (op. 12 No. 1) 2. tétele (*Tema con Variazioni*) és *A-dúr szonátájának* (op. 30 No. 1) *Allegretto con Variazioni* fináléja mintául szolgálhatott a variációs modell kidolgozásában. A fiatal zeneszerző azonban többre vállalkozott: a változatok fokozatosan eltávolodnak a témától – el odáig, hogy a kotta már nem is jelzi az egyes variációkat. Ez azért lehetséges, mert nem a melódia, hanem annak harmóniai struktúrája a variációk alapja: a hallgató számára a formában való tájékozódást elsősorban az elő- és utótagot elválasztó domináns zárlat, valamint az utótag szubdomináns orientációja segíti. (Természetesen a „téma és variációk” illetően megvalósítására is példát állíthatott maga elé: mindenekelőtt a *Diabelli-változatokat*.)

A tétel szerkezete ugyanakkor az ABA (*Andante*)-forma mentén is értelmezhető, hasonlóan például Beethoven *D-dúr hegedűversenyének* (op. 61) hasonló felépítésű variációs lassú tételéhez. Érdekes, hogy Dohnányit is foglalkoztatta a variációs és a háromtagú forma ötvözésének gondolata:

40. Tallán/Bartók 43.

1899-ben befejezett *A-dúr vonósnégyesének* (op. 7) 2. tételében a témabemutatás és két variáció után Trio, majd újabb két variáció következik. Elképzelhető, hogy a Dohnányi-műhely újdonságai iránt élénk érdeklődést mutató Bartók felfigyelt e koncepcióra.⁴¹ Ezt a feltételezést a *Négy zongoradarab* (BB 27) utolsó darabja, a Dohnányinak ajánlott *Scherzo* némileg alátámasztja. A kotta végén jelzett terminus szerint Budapesten és Gmundenben, 1903 júniusa és szeptembere között komponált darabban az A-rész Dohnányi stílusát igen tehetségesen utánzó, ironikus-frivol keringőzenéjét hangsúlyozottan magyar hangú, mérsékelt tempójú (*Quieto*) Trio követi, benne egy melodikus-melankolikus és egy kemény vágású, szilaj tánczenével (utóbbi motívumai reminiscenciaként még egyszer felbukkannak a lezárás előtt). Jóllehet ebben az esetben az ABA-forma szakaszai között nincs akkora karakterkülönbség, mint a hegedűszonáta a háromtagúságot a téma és variáció-moddal ötvöző lassú tételében, a zongoradarab formálása több párhuzamot is mutat vele: például a markáns karakterváltozást hozó *Quieto* szakaszok beillesztésével.

Az invenciózus formáláson túl figyelemre méltóan magas a hangszeres írásmód színvonala, jóllehet a téma eredendően sem nem hegedű-, sem nem zongoraszerű. A variációk során ugyanakkor egyre gazdagabbá és idiomatikusabbá válik, „hangszerelése” egyre változatosabb lesz, majd – a lehetőségek sorának kimerítése után – újra visszatér az alapformához, a bejárt út minden tanúságával gazdagabban. Ezt a hangszerkezelés szempontjából a *nem idiomatikus / idiomatikus – lehetőségeket bejáró – lehetőségeket kimerítő / nem idiomatikus* kategóriákkal leírható folyamat a hallgatóra tett hatás alapján a *nyugalom / feszültség – oldás / nyugalom*; a karakterek szerint az *induló / tánc / induló* fogalmakkal jellemezhető, az a-moll alaphangnemű tételen belül az első három variáció egyre fokozódó vehemenciája után a 4. variáció F-dúr pastore-jával és az indulótéma azt követő lebontásával. A lassú tétel mindemellett a magyar karakter rapszodikusabb, egyben melankolikusabb oldalának bemutatásával is jelentősen gazdagítja a darab tartalmi rétegeit.

3. tétel

A szonátarondó formában írott finálé magyar hangvételű 1. témája a lassú tétel befejezését követő csendből valósággal kirobbanó briliáns H-dúr skálamenet után szikrázó staccatókkal, *energico* tör előre (1–31. ütem).⁴² (A tétel indítása az *I. szvit* zárótételében talál párhuzamra.) Az előtag (1–16. ütem) két azonos, csak zárlatában eltérő (G-dúrban és H-dúrban, vagyis az alaphangnem paralelljén és dominánsán megállapodó) mondatból áll. **(60. kottapélda)**

41. Vö. Kovács Ilona. „Egy hibrid forma: Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) II. tétele” In: *Magyar Zene XLVII/2*, 2009. május, 171–180.

42. Weiss/Schaffensentwicklung 364. és 383. Tallián „nagyszabású, több epizódos rondó”-ról beszél a fináléval kapcsolatban Tallián/Bartók 43. Laki is rondóformaként tárgyalja Laki/Violin Works 134.

60. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 1–19. ütem

Vivace

The musical score is presented in three systems. Each system contains a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivace'. The first system starts with a piano dynamic 'f' and a 7-measure rest in the violin part. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 13 and includes an 8-measure rest in the violin part. The piano part consists of chords and single notes, while the violin part features melodic lines with some grace notes and slurs.

A magas fekvésekbe kapaszkodó,⁴³ kantábilis utótag több belső ismétlés után (16–20. és 21–24. illetve 25–26. és 27–28. ütem) érkezik a polonézt idéző zárómotívumhoz.⁴⁴ Az elő- és utótag között

43. Az autográf hegedűszólamban Bartók a 16. ütemtől a 29.-ig egy oktávval feljebb (vagyis a hangzó magasságba) írta a hangokat, a bécsi hegedűszólamban jelzés utasít a transzpozícióra. Az egyes forrásokban több, a vonózást érintő különbség is felfedezhető.

44. Laki a tételben közvetlen utalást vél felfedezni Brahms egyik *Magyar táncára* vö. Laki/Violin Works 134. Mivel a hivatkozást bővebben nem részletezi, találgatásokra vagyunk utalva, pontosan melyik darabra gondol a huszonegy darabot számláló sorozatból. Közelebbi tematikai rokonság leginkább az utótag (17–31. ütem) és a 2. magyar tánc 1. témája között fedezhető fel.

közvetlen kapcsolatot teremt Bartók: a Weiss által a mű tematikájában alapvető fontosságúnak felismert „magyar” szinkópa itt kétségtelenül meghatározó.⁴⁵ Az 1–2. ütem például azonnal nagy szinkópát alkot, melyet az 1. ütem második negyedén markáns hangsúllyal domborít ki a hegedű, majd ismétli a 3–4., 9–10., 11–12., 17–18., 21–22., 25–26., 27–28. ütemben.

A zongora az előtagban az ütemsúlyokat kiemelő, masszív akkordokat játszik (félkották, negyedek és nyújtott ritmusok), míg a szubdomináns a-moll felé tájékozódó utótagban, egy ütemnyi távolságban a hegedűszólamot imitálja. Az imitációból a 26. ütemben lép ki, hogy két kromatikus nyolcadmenettel társuljon a 30–31. ütem e-moll „polonéz”-zárlatát előkészítő hegedűhöz. A bal kéz a zárlattal egy időben induló, egyenletesen kalapáló, staccato nyolcadai fontos elemmel gazdagítja a partitúrát: a kvint- illetve kvart-hangközökre építő motívum a későbbiekben az egyes tématerületeket elválasztó, kizárólag a zongora számára fenntartott kötőanyaggá válik. Talán a Rákóczi-indulóból származik: többször is felbukkan az ez idő tájt komponált Bartók-művekben, így a *Kossuth-szimfónia* „magyar vitézek” témájában, az op. 1. *Rapszódia* Friss szakaszában, az 1. szvit 1. és 3. tételében és a *Zongoraötös* fináléjában.

A 37. ütemtől (felütéssel) a c-moll tonalitású, szinkópáló ritmikájában a rondótémával rokon, de annál lazább szövésű (oldottabb hangvételére *rubato* előadói utasítás is utal) 2. téma kér szót a hegedűn. (Továbbra is a magyar hang képviselőjében, de most hangsúlyozott lírai karakterrel.) Előtagja szekvenciázva építkezik: a triolás felütést követő nyújtott ritmusból, négyhangos legato-motívumból és ismételt záróhangokból álló, újabb nagy szinkópát alkotó frázist (36–40. ütem) Bartók kvarttal feljebb azonnal megismétli (40–44. ütem). (61. kottapélda)

61. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 27–46. ütem

45. Weiss/Schaffensentwicklung 287–290.

A témafej harmadik indulása (a zongora imitációjától kísérve – 45. ütem) két ütemnyi nyolcadolásba (47–48. ütem) és kemény *sforzatókkal* kifeszített „cigányskálába” fut bele (esz-d-cisz-b-a-asz-g-gesz-e-f / 49–53. ütem),⁴⁶ majd egy, az 1. témából kölcsönzött motívum B-dúrban zárja a szakaszt (53–55. ütem). A témafejet követő rövid betoldás (47–48. ütem), valamint a skála elmossa a forma addigi határozott körvonalait. A zongora ugyanakkor ellensúlyt képez: a bal kéz két egymást követő, zengő akkordokkal megfogott nagy szinkópája (45–48. ütem) a „földön tartja” az addigi kerékvágásból kilendülő hegedű nyolcadmeneteit. A zárlatot azonban már a skálahangokhoz esztammal csatlakozó akkordok készítik elő, a szakasz végén újra az instabilitás érzetét keltve.

A zárlat ütemeiben az 1. témával való rokonságot a 25–28. ütemből ismerős, kromatikus belső szólam újbóli megszólaltatásával teszi nyilvánvalóvá a zongora, ahogy ismerős a folytatás is, a kvint-kvarttmotívum újbóli beléptetése a téma záróhangjával egy időben. (A zongora egyébként a 2. téma kísérszövetében eddig is tovább élte a motívumot – 39–40. és 43–44. ütem.)

A kvint-kvarttmotívum transzpozíciója (55–60. ütem) a 2. téma (szintén transzponált) ismétlését készíti elő. A 60. ütemben a zongora esz-mollban indítja a témát, az előtagban a hegedű kantábilis ellenszólamával (61–63. és 65–68. ütem), az utótagban imitációval (68–73. ütem): az ismétlés a hangszerek szerepcseréjét hozza.

46. Weiss/Schaffensentwicklung 384.

A 77. ütemben a bal kéz négy nyolcadnyi skálakivágata kis imitációs szakaszt indít el, melynek mindenekelőtt az e-moll alaphangnem újbóli megközelítése a feladata. A skála-kivágatok játéka (tükörfordítás a 81. ütemben) a 84. ütemben (a hegedű briliáns felütés-futamával) a rondótémához vezet (85–115. ütem). (62a kottapélda)

62a kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 77–90. ütem

The musical score for measures 77-90 of Bartók's Sonata for Piano and Violin. The key signature is E minor (three sharps). Measures 77-83 show the piano part with a descending scale in the left hand and chords in the right hand. Measures 84-90 show a more complex texture with a rapid ascending scale in the violin part and chords in the piano part.

Ez a szakasz komoly revízió eredményeképpen jött létre. A 81–82. ütemeket a tisztázatlanban (feltehetően utólag) a lap szélére írta Bartók, míg a 83. ütem a következő oldal elejére került. A hegedű eredetileg ide szánt (a fogalmazványban és a tisztázatlanban is látható) *sforzatos* negyedeit, valamint a zongora szinkópáló fisz-h basszusra épített akkordjait feltehetően (talán az előadások hatására) a visszavezetés előtti nem igazán indokolt kiszélesítésként értékelte a zeneszerző, s döntött az átalakításról. (62b kottapélda)

62b kottapélda – 6. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – tisztázat / 3. tétel – 72–90. ütem



Az 1. téma terület zongoraszólama is jelentősen átalakult a fogalmazványhoz képest: a hegedűtémaéhoz a későbbi 376–458. ütem zongoraanyaga társult (több kisebb variánssal). A 412. (vagyis a 37. ütem) felett olvasható „Innen” megjegyzés utal az újrafogalmazott verzió beillesztésére (az utasítás a hegedűszólam felett, a jelzés az akkordok felett és alatt egyaránt látható). A tisztázat 1–29. ütemében szintén a fogalmazványban látható variáns áll. A felütés után itt *AA*, a 29. ütem felett *BB* jelzés utal a szakasz cseréjére: a végső változat a korrekciókat tartalmazó külön lapon található (F. 118 / e / 56 jelzettel).

A fogalmazványban a rondótéma második megjelenéséhez újra a 376–406. ütemek zongoraszólama társul, a tisztázatban a 85. ütem felett „*mint AA-tól BB-ig*” megjegyzés utasít a szakasz (ismételt) cseréjére. A 100–113. ütemben eredetileg a zongora játszotta a témát oktávfogásokban, négy ütemig tartó a-, majd újabb négy ütemig érvényes fisz-orgonapont felett, utána d-g-a-h basszusmenet szólt (utóbbi a végső változatban is helyet kapott). Az imitációt a hegedű szólaltatta meg, így a 109–112. ütemben az utóbbi a jobb kézbe került, akkordokkal megerősített ellenszólam megszólaltatása is az ő feladata volt. A tisztázat 113–115. ütemében a zárómotívum már a hegedűnek jut (a zongora azonnal megismétli).

A 2. epizód a rondótéma zárófrázisából kialakított átvezetés készíti elő. A két hangszer egymást imitálva ismételteti a lendületesen felfelé törő, majd táncosan visszahajló motívumpárt (115–125. ütem) e-moll / C-dúr síkokon haladva át. A 125. ütemtől azután – az ütem súlyokat elmosva – vonuló

szinkópák veszik célba meglepő modulációval a G-dúrt (125–128. ütem), a 3. téma terület alaphangnemét.⁴⁷

A szonátarondó melléktéma-területének szerepét betöltő új epizódban két téma szólal meg – egy a hegedűn, egy a zongorán. A széles ívelésű hegedű- és a táncos, anapestus-ritmusú zongoratóma egyaránt rendkívül hangszeridiomatikus, mindazonáltal míg a zongora a hegedűtéma megszólaltatásában is jeleskedik majd, a zongoratóma nem cserél gazdát.

A 3. téma hegedűn megszólaló kétszer nyolc ütemes előtagjának (129–136. és 137–145. ütem – másodszerre az üres D-húr burdonjával) szélesen áradó (a negyedektől nagy triolákon át nyolcadokig gyorsuló ritmus vezet a metszetre), D-dúrban záró frázisát tág fogású akkordfelbontások kísérik. **(63. kottapélda)**

A 145. ütemtől a hegedű d-orgonapontja felett jelenik meg a kétszer négy ütemnyi 4. (zongora-) téma, az utolsó ütem háromszori ismétlésével (145–154. ütem). Ez a *piano, grazioso* D-dúr anyag fontos feladatot kap: a tétel általános karakteréből egy pillanatra kilépő, „nyugati” hegedűtéma mellett a magyar hang határozott képviselését. Ahogy arra a nyitótétel elemzésében már utalás történt, a *Négy zongoradarab* (BB 27) első darabja, a *Tanulmány balkézre* melodikus 3. témájának második felében szintén felcsendül egy *grazioso*, táncos anyag: a két téma szoros összefüggése több mint nyilvánvaló. **(64. kottapélda)**

63. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 129–140. ütem

129 a tempo (ma tranquillo)

p espr.

p

6 6 6 6

3

47. Weiss/Schaffensentwicklung 383.



64. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 141–154. ütem

A 3. téma h-mollban induló utótagja a 155–162. ütemekben ezúttal a zongorának (a tercfogásokban játszó jobb kéznek) jut, az utótag második fele azonban már újra a hegedűé (163–170. ütem), s a zongora is visszatér tág fogású akkordfelbontásaihoz. Külön figyelmet érdemel a mindkét hangszer szolamában felbukkanó, tizenhatod-figurációval előkészített, éles ritmusú „magyar” zárlat (160–162.

és 168–170. ütem) – egy jellegzetes motívummal Bartók a 3. témába is becsempészi a verbunkos-karaktert.⁴⁸

A 171. ütemtől (újra G-dúrban) újraindul a 3. téma (kis módosítással), melyet azonnal továbbfejleszt egy, a zongora által bemutatott, a hegedűszólamba is átvett, folytonosan alakuló tizenhatod-motívum (160. illetve 168. és 174. ütem). A két hangszer moduláló párbeszédében (G-dúr / d-moll / B-dúr / f-moll / Desz-dúr / B-dúr / G-dúr) ez a motívum játssza a főszerepet (174–184. ütem), a 185. ütem H-dúr zárlatához érkezve – ebben a hangnemben hangzik fel a 4. téma variánsa a zongorán (185–193. ütem).

A 193–196. ütem felfelé törő Fis-z-domináns szeptimje a 2/4-es metrum kereteit Brahmsra emlékeztető módon tördeli három nyolcados egységekre, majd merész harmóniai váltással (Fisz-dúrról G-dúr szeptimre váltva), a melléktéma-terület megkoronázásaként a 3. és 4. téma egyszerre szól a 197. ütemtől, a zongorában a 204. ütemtől szólamcserével (a tánc téma a bal kézbe, a kíséret akkordfelbontásai a jobb kézbe kerülnek). Az epizód vége felé haladva a 3. téma válik meghatározóvá: a 209. ütemtől jellegzetes, triolás motívumát a jobb kéz imitációban szövi tovább (210–214. ütem), izgalmas hangnemi kitérésekkel (Esz-dúr szeptim-, c-moll és B-dúr szextakkord). A 221. ütemben (újra megerősítve a G-dúrt) a zongora a 4. témával búcsúzik a hegedű hosszan kitartott d-organapontjának kíséretében. Az utolsó, *poco ritenuto* játszandó nyolcadokkal egy időben a vonós egy virtuóz futammal (224. ütem), majd az 1. és 3. téma témafejét egyszerre idézve, a tempót lelassítva (*Poco adagio*), impozáns G-dúr akkordok kíséretében zárja a tématerületet (225–226. ütem).

A pillanatnyi holtpontról az 1. és 2. tématerület között már hasonló szerepben betöltő kvint-kvartmotívum mozditja ki a tételt a zongorán (227–232. ütem), a hegedű azonban a 232. ütemben erőszakosan közbelépve újabb, ezúttal a szubdomináns C-dúr felé tájékozódó futamot játszik, egy második, C-dúr harmónia felett felhangzó, az előzőre rimelő *Poco adagio* előkészítéseként. (Weiss külön is felhívja a figyelmet a hegedűszólamból szekundos cigányskála-kivágatára.)⁴⁹ A 235. ütemben újrainduló kvint-kvartmotívumban a tiszta kvint- illetve kvart-hangközöket tritonuszok váltják fel (e-aisz), majd a hegedű felütés-futamát (240. ütem) követően a 241. ütemben a rondótéma visszatérése következik (241–271. ütem). **(65a kottapélda)**

48. Ugyanez a motívum a magyar hang a képviselőjében a 2. zongoraverseny fontos szereplője lesz vö. Somfai László. „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben” In: Somfai/Tizennyolc 194–217.

49. Weiss/Schaffensentwicklung 383.

65a kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 216–228. ütem

216

dim. *p*

223 *poco rit.* *Poco adagio* *Tempo I.*

cresc. *ff* *f* *(stacc.)*

A két téma terület közötti, kétszer megszakított átvezető szakasz egyik mintája Brahms *g-moll* zongoranégyesének (op. 25) „magyar” fináléja (*Rondo alla Zingarese – Presto*), mely a 293. és a 311–312. ütemben (a rondó téma utolsó visszatérése előtti epizódban) hasonló megtorpanásokat hoz, a zongora cimbalomra emlékeztető, virtuóz cadenzáival. (A Dille-jegyzékben 1901. december 31. dátum után, 475. sorszámmal jelenik meg a mű, tehát már a zeneakadémiai tanulóévek alatt ismerte meg Bartók.) Ugyanakkor nagyon hasonlít rá a hegedűszonáta után egy évvel komponált *Zongoraötös* zárótételének megfelelő szakasza is (1174–1212. ütem), ahol egy kvarttmotívumból kialakított közjáték (1138–1173. ütem) választja el táncos 1. és szinkópa-ritmussal kísért *grazioso* 2. témát. Utóbbi szinte azonnal egy koronás generálpauzába fut (1192. ütem), mely után az 1. téma augmentált témafeje csendül fel (1193–1196. ütem), összeforrva a 2. téma témafejével (1197–1198. ütem). Újabb koronás generálpauza következik, majd az 1. téma augmentált témafeje másodszor is megszólal (1200–1212. ütem), ám ezúttal a 2. témából kölcsönzött elemek nélkül. Feszültséget teremtő visszatartás (1209–1210. ütem) után az 1213. ütemben ismét a kvarttmotívumokat halljuk, melyek

csakhamar a tétel 3., kantábilis témájához vezetnek (1230. ütem). A két eset különbsége, hogy a hegedűszónatában a kétszeri megtorpanást követően a kvint-kvarttmotívumok nem új anyagot, hanem az 1. témát készítik elő. (65b kottapélda)

65b kottapélda

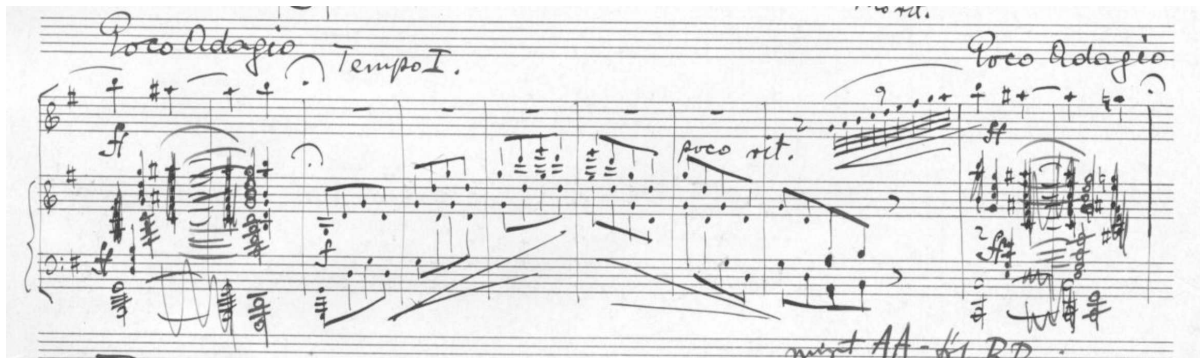
Bartók: Zongoraötös (1903-1904) BB 33 / 4. tétel – 1188–1220. ütem

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 1188 to 1220. The piano part (left) consists of four staves, and the violin part (right) consists of two staves. The tempo is marked 'Meno vivo'. The dynamics are marked 'f' and 'ff'. The score includes a key signature change from G major to B-flat major at measure 1197. The second system covers measures 1197 to 1220. The piano part (left) consists of four staves, and the violin part (right) consists of two staves. The tempo is marked 'Vivace' and 'Meno vivo'. The dynamics are marked 'ff' and 'f'. The score includes a key signature change from B-flat major to G major at measure 1217.

A szonáta fináléjának 233–234. ütemében Bartók némileg átalakította a harmóniai szövetet: a fogalmazványban a bal kéz c-oktávja át volt kötve, a 235. ütem első ütésén h-g-h akkord, majd cisz-fisz-aisz kvartszext, utána aisz-e-g szűkített akkord állt. A tisztázott megfelelő ütemében további nagy javítások láthatók: az eredetileg itt felhangzó Fisz-dúr akkordok helyére került végül az új verzió. **(65c kottapélda)** A fogalmazvány 241. ütemében a rondótéma visszatéréséből hiányzott a zongoraszólam. A tisztázottban a 241. ütem felett a már ismerős „*mint AA-tól BB-ig*” megjegyzés utasít a zongoraszólam cseréjére, áthúzva a kérdéses részt.

65c kottapéllda – 7. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – fogalmazvány / 3. tétel – 225–234. ütem



A ritornell után (akárcsak a 2. és 3. téma terület között) a „polonéz”-zárlat, pontosabban a zárómotívum egy variánsa válik a folytatás alapjává. Az utolsó, az alaphangnem tonikáját megszólaltató e-hang lemarad (271. ütem), így előlegezheti meg az új téma terület meghatározó $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ -képletet. A 274–276. ütemek *pianó*ig halkuló félkotta-akkordjai pedig a 277. ütemben induló harmadik epizód c-moll hangnemét hivatottak körülbástyázni.⁵⁰ (66a kottapéllda)

66a kottapéllda

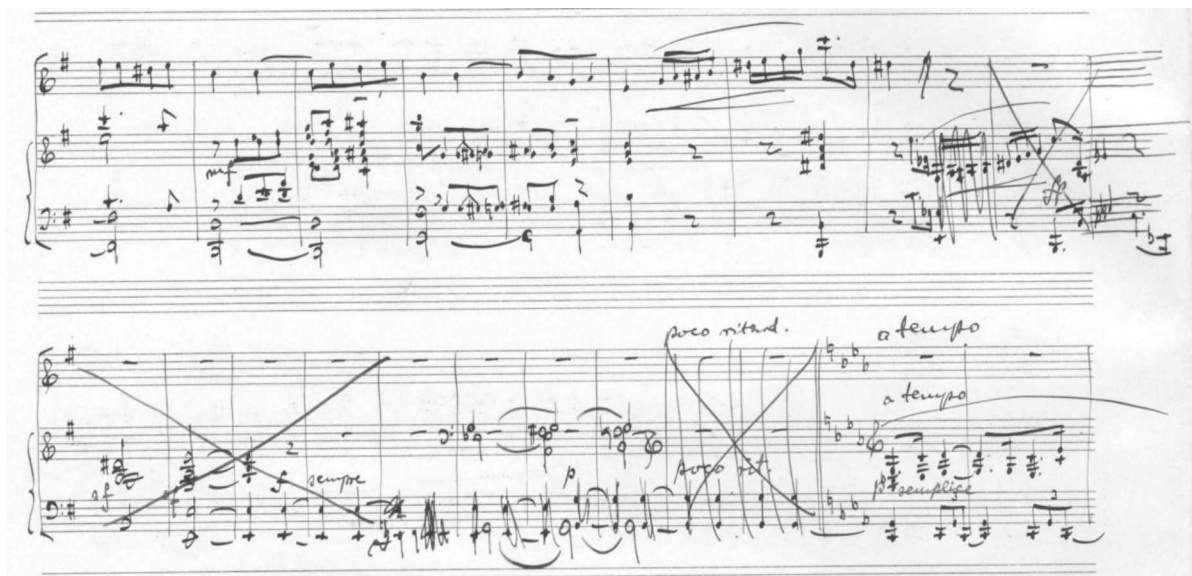
Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 267–276. ütem

50. Weiss 383.

Az átvezetés első változata korántsem volt ennyire frappáns: a fogalmazványban és a tisztázatban a 271. ütemtől a zongora először megismételte a hegedű zárómotívumát, majd szinkópáló e-, majd g-oktávok vezettek tovább a 3. témaerülethez. Végül a fogalmazványban dolgozta ki Bartók (talán az előadások tapasztalataira is támaszkodva) a végleges formát. (66b-c kottapéllda)

66b kottapéllda – 8. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – fogalmazvány / 3. tétel – 264–278. ütem



66c kottapéllda – 9. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – tisztázat / 3. tétel – 263–288. ütem



A harmadik epizód újszerű, izgalmas zenével jelentkezik: az indulókarakterű 5. témát a nyújtott ritmusok és triolák ütközése jellemzi. A kürtmenetekkel és kisebb-nagyobb hangközugrásokkal tördelt zongorás témát Bartók 3+3+6+6(+1) ütemes egységekre tagolja (277–294. ütem). (67. kottapéllda)

67. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 277–286. ütem

a tempo

p semplice

A záró ütemben (elízióval) a hegedű átveszi a témát, míg a zongora a 298. ütemben újra magához nem ragadja a szót (a 300. ütemtől kromatikus belső szólammal gazdagítja a triolás kísérszövetet a bal kézben, a 301–305. ütem erős Gesz-dúr orientációját készítve elő), a hegedűszólam a 302. ütemtől imitációba kezd. A 307. ütemben (C-dúrban) ismét a hegedűé a téma, s a tématerület első szakasza nápolyi szext-kitérés után (308–309. ütem) ebben a hangnemben állapodik meg a 311–312. ütem *piano* zárlatával (a nápolyi szextre visszautaló kis desz-ingával a basszusban). A hegedű belépését követően a téma tagolása megfelel az előbb látott 3+3+6+6 ütemes felosztásnak, ezúttal elízió nélkül, megkomponált lassítással közelítve meg a befejezést.

A zárlat után a 313. ütemben Bartók az 5. témából *forte, energico* karakterű, Esz-dúrból induló fugatót szerkeszt, mely modulációk során áthaladva (fontosabb csomópontok: G-dúr – 319. ütem; B-dúr – 325. ütem), nagy fokozás után G-dúr akkordon zár a 340. ütemben. A nyitótételhez hasonlóan tehát a finálé kidolgozási részében is helyet kap egy, a tétel egyik témáját kontrapunktikusan kibontó szakasz, újabb párhuzamot húzva ezzel a *Zongoraötös* fináléjával, melyben szintén megtalálható egy hasonló fugató (1337. ütemtől). Ugyanezt találjuk a 2. szvit 2. tételében (*Allegro scherzando*) is (10–18 próbajel).

A zárlat után a bal kéz szextolás-oktávólós g-orgonapontja ad biztos alapot a folytatásnak a 340–354. ütem között, a 355. ütem C-dúr zárlatát készítve elő. A jobb kéz triolás akkordfelbontásokat és kromatikus belső szólamot kombináló szövettel kíséri a témát lendületesen tovább variáló hegedűt.

A 355. ütemben a zongora (mintegy a fugato folytatásaként) újabb rövid imitációs szakaszt indít c-ről, kisszekundos elhangolásban egy ütemmel később csatlakozik hozzá a hegedű. (A 358–359. ütemekben a témafej fordítása is megszólal.)

A fugato továbbszövése, egyben a 1. téma visszatérésének előkészítése Bartók számára láthatóan nem kis fejtörést okozott. A 355. ütemtől a fogalmazványban egy tizenkét ütemes szakasz következett, mely a tisztázatlanban (*Pomposo*) és az autográf hegedűszólamban is benne foglaltatott még (*Ritenu*). A hegedű és a bal kéz hat ütemig c-orgonapontot, majd újabb hat ütemen át f-c orgonapontot tartott. A zongora kürtmenetekben játszott a 5. témát, melyet hat ütem múlva a hegedű is elindított, s három ütemes késéssel imitált a zongora. A szakasz a végleges forma 355. ütemére csatlakozott vissza. Elhagyásának több oka is lehetett. A 340. ütem nagy G-dúr csúcspontja után hosszas előkészítést követően a 355. ütem újabb fordulópontot hoz impozáns C-dúr zárlatával. Mármost a kihagyott rész tizenkét ütem után újra csak ehhez a hangnemhez érkezett, tehát harmóniai szempontból – egy szubdomináns irányú kitérést leszámítva – nem gazdagította volna érdemben a fugato-szakaszt. Másfelől a tizenöt ütemet átfogó g-orgonapont után megszólaló újabb, egyenként hat ütemes orgonapontok értelmetlenül lassították volna tovább az amúgy sem túl gyors harmóniaritmust. Bartók jól mérte fel a rövidítés lehetőségét, egyben szükségességét: eredeti formájában meglehetősen túlirt lett volna a fugato.

(68. kottapéllda)

68. kottapéllda – 10. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – fogalmazvány / 3. tétel – kihagyott fugato



Az 5. tématerület, s annak is elsősorban fugato-szakasza nem csak a kompozíciós technika, de a hangszeres írásmód tekintetében is párhuzamba állítható a nyitótétel megfelelő részletével. Jóllehet a finálé bővelkedik látványos passzázsokban, az előadók éppen ebben a látszólag egyszerűbb, „tudós”

területben néznek szembe a legnagyobb kihívásokkal. A zongorista számára a nyújtott ritmus / triola képletek összeegyeztetése, a nagy ugrások, a 341–355. ütem az orgonapont fölé játszendó, finom belső mozgásokban gazdag jobb kéz-szólam kidolgozása jelent komoly feladatot; a hegedűs előkészítetlen, nehezen megfogható akkorddal (339–340. ütem), majd szeszélyesen kanyargó szólama intonációs nehézségeivel birkózik.

A fugato befejezésével az először a 279., 289. és 307., majd augmentált formában a 292–294. és a 310–312. ütemben feltűnt motívum (♩-♩ és ♩-♩-ritmussal, g-asz és c-desz hangokon) kapja a főszerepet. A 361–365. ütem alkotta egység végére (kis kánon után) e-b tritonuszban merevedik ki ez a motívum, melyet a korona után a zongora négy ütemen át egyre gyorsuló tempóban (*poco a poco accelerando*) „felpörget”, majd a 370. ütemtől monoton nyolcadmozgássá alakít át (továbbra is az e-b/aisz tritonusz erőterében). Különös pillanat: mintha Bartók valamely későbbi darabjának részlete lenne, a hegedű egészhangú skálákat játszó futamainak belépése mintha a nagy hegedűszonátákat, elsősorban a 2. szónáta 2. tételét előlegezné.⁵¹ (69. kottapélda)

69. kottapélda

Bartók: Szónáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 364–374. ütem

364 poco a poco accel.

370 Tempo I.

p cresc.

p cresc.

A rondótéma repríze (376. ütem) a hegedűszólamban nem, a zongoráéban viszont változással jár. Nyilván utólagos döntés eredménye, hogy a tétel kezdetén a zongora még „nem játssza ki az összes

51. Weiss/Schaffensentwicklung 383.

ütőkártyát”, s a témabemutatást csak a negyedik alkalommal (mintegy fokozásként) veszi körül egy gazdag, csillogó, a hegedűszólamot izgalmas harmóniai összefüggésekbe helyező szövet, míg első három megszólalásához egy szikárabb, keményebb kíséretet rendel. (70. kottapélda)

70. kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 375–387. ütem

Az e-moll zárlat (406. ütem) után a kvint-kvarttmotívum készíti elő az első epizód reprízét az eredeti c-moll hangnemben (a zongoraszólam itt is gazdagodik az első megjelenéshez képest).

A fogalmazványba a 406. ütemig csupán a hegedűszólam van bejegyezve, a közjáték is rövidebb egy ütemmel, s utána ismét csak a vonósszólamot írta tovább Bartók. A 431.-től a 444. ütemig a zongora-, majd a hegedűszólam folytatja a kéziratot, mely a 450. ütemben megszakad: a rákövetkező lapon három akkolád kijelölve, de üresen hagyva, a negyedikben a 3. téma területet megelőző átvezetés látható kilenc ütemben. Ez az átvezetés a rondótéma zárómotívumával dolgozik, a hegedűszólam disz-e hangpárjából következtethetően e-mollban, majd modulál és szinkópás képletekkel készíti elő a 3. téma visszatérését. (71. kottapélda)

71. kottapélda – 11. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – fogalmazvány / 3. tétel – kihagyott átvezetés



Ezt a verziót váltotta fel az előzményekhez éppoly szervesen (többek között a kvint-kvartmotívum augmentálásával) kapcsolódó, a 453–459. ütembe kerülő végső variáns, s követi a 2. epizód (a melléktéma-terület) E-dúrban tartott (D-dúrt és H-dúrt érintő) repríze.⁵² A visszatérésben a 3. (hegedű)téma játssza a főszerepet, melyet a zongora is átvesz egy rövid időre (478–485. ütem – itt a hegedű imitációra szorítkozik). A jellegzetes ritmusú 4. téma, mely a tématerület első elhangzásakor markáns kontrasztszerepet játszott, először jelzésszerűen (484–485. ütem), s utóbb is rövidítve jelenik csak meg (492–501. ütem, közvetlenül a 185–193. ütemre utalva vissza). A 3. téma kvintolákkal-szextolákkal és a zongora imitációjával kísért újbóli megszólalása (az 501. ütemtől) halk akkordokkal és magyaros, *rubato* vonóscadenzával végződik (516–517. ütem – a 159–162. ütemig nyúlva vissza).

A cadenza az először a 292–294. ütemben megjelent, ♩ ♪ ♩ -képletre épülő motívumban csendül ki, melyet a zongora masszív oktávfogásokban, cisz-szűkített szeptim kvintszext megfordításában tornyoz fel (517–521. ütem – *Poco adagio*, a 362–365. ütem párjaként). Az 521. ütem koronás szünete után a zongora a 365–372. ütem gyorsuló átvezető szakaszát idézi fel (522–528. ütem). Az 528. ütemben a hegedű briliáns futammal csatlakozik hozzá, hogy az 530. ütemtől a rondótéma újabb változatával készítse elő a Kódát.

Az utolsó formarész a tétel teljes eseménysorát összefoglalja: több tématerület elemei egyaránt felfedezhetők benne. Első szakasza újabb (erősen variált) ritornellként és terjedelmesebb átvezetésként egyaránt értelmezhető. Az 530. ütemben megszólaló rondótéma-variánsdallamvonalának átalakítása (tritonusz-hangközök) és a (366–375. ütemmel párba állítható) kíséret szűkített hangközei mindenekelőtt Liszt Mefisztó-zenéire utalnak – az 538. ütemtől Bartók rövid imitációs feldolgozásba kezd.⁵³

52. Weiss/Schaffensentwicklung 383.

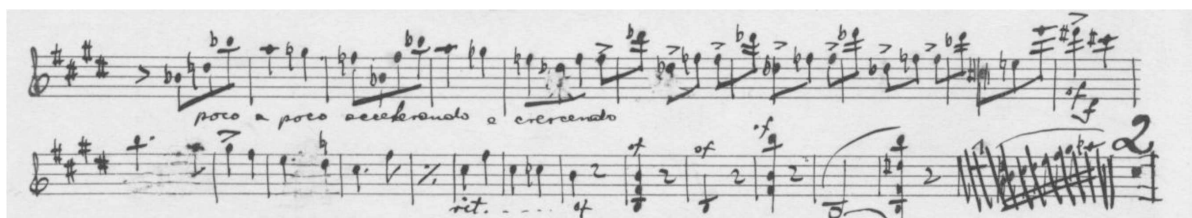
53. Feltétlenül említést érdemel a szakasz különleges notációja: Bartók a hegedűszólamban következetesen aisz-t, a zongorában b-t ír. Mámmost a rondótéma előző megjelenését előkészítő, a Kóda jelenleg tárgyalt részletével analóg helyen (366–375. ütem) az előző tématerületből „örökölt” e-b szűkített kvintet a zeneszerző a 370. ütemtől már e-aisz bővített kvarttnak írta a zongorában, a hegedű viszont a 372. ütembeli belépésétől kis b-kezt, de egy- és kétvonalas aisz-okat játszott a futamokban. Szigorúan a praktikum szempontjából a hegedűszólam ilyenén lejegyzése e-mollban könnyebben olvasható és egyértelmű, kényelmes ujjrendeket sugall. Hasonló okok játszhattak közre a második esetben is:

Az 536. ütemtől a 2. téma utótagjának kromatikus skálamenetét (vö. 49–53. ütem) idézi meg a hegedű, beleszöve azt a rondótémába.

A tisztázott 561–565. ütemében a hegedű eredetileg a zongoraszólamot kopulázta: Bartók áthúzta a kérdéses ütemeket és följük írta a végső változatot. Az autográf hegedűszólamban az 562. ütemtől új, a tisztázottban is benne rejtőző verzió látható: markáns negyedekből és nyújtott ritmusokból álló, a *Himnusz*-t parafrázáló ünnepélyes skálamenet szól (72a kottapélda), melyet a tisztázottban mozgalmas figurációkká oldott fel Bartók. (72b/73b kottapélda)

72a kottapélda – 12. faksimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – autográf hegedűszólam / 3. tétel – 554–578. ütem



72b kottapélda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 554–577. ütem

Az 570–574. ütemben a zongora h-fisz kvint-kvarttmotívummal szakítja meg a rondótéma előadását, hogy bevezesse a rondótéma és a skálamenet újabb kombinációit hozó *Vivace molto* tempójú

E-dúr alaphangnemből az aisz használata segíti a könnyebb játszhatóságot. A zongoraszólamban viszont azért nem változott menetközben a notáció, mert jelen esetben nem csak egy tritonusból, hanem teljes négyeshangzatból (I. fokú szűkített szeptim) áll a kíséret, melynek struktúrája ezzel az írásmóddal sokkal egyértelműbb.

zárószakaszt (574–612. ütem), mely bővelkedik változatos hangnemi kitérésekben (E-dúr / G-dúr / c-moll / F-dúr / B-dúr / g-moll / Desz-dúr / D-dúr / Fisz-dúr / C-dúr), nehezen intonálható hegedűállásokban. Az utolsó ütemek virtuóz, táncos forgataga megint csak Liszt *Magyar rapszódia*inak örökségét viszi tovább (de utalhatunk itt Brahms op. 25 *g-moll zongoránegyese*nek és op. 111 G-dúr vonósötösének „*all'ongarese*” fináléjára, valamint a BB33 *Zongoraötös* zárótételére). A tempót még tovább gyorsítva a kvint-kvartmotívumból alakított E-dúr *Presto* zárja a tételt (612–624. ütem). Az utolsó ütemek mintha ismét a jövőbe mutatnának: a három, quasi „semleges”, terc nélküli záróakkord mintha már az *1. hegedű-zongora szonáta* utolsó pillanatait vetítené előre.

(73a kottapéllda)

73a kottapéllda

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 / 3. tétel – 610–624. ütem

610 Presto

(stacc.)

617

Vége (Budapest 1903. május)

A tisztázat 570–571. ütemében Bartók megváltoztatta a hegedűszólamot; az 571. ütem után kihúzott három ütemet, benne a zongora felfelé törő kvart-kvint képletével h-fisz hangokon, majd visszacsatolt az 572. ütemre. (73b kottapéllda)

73b kottapélda – 13. fakszimile

Bartók: Szonáta zongorára és hegedűre (1903) BB 28 – tisztázat / 3. tétel – 558–576. ütem



Az 574. ütemtől induló *Vivace molto*-ban az 584.-ig a hegedű eredetileg a jobb kéz szolamát kopulázta, az 585. ütemben tért vissza a végleges verzióhoz.⁵⁴ Az autográf hegedűszólamban ez az utóbb elvetett változat látható, áthúzva: a Dille-kiadás verziója a következő lapon található. Az 578–589. ütemek a Dille-kiadásban kért *pizzicato* játékmódjára semmi sem utal.

A bécsi hegedűszólam külön meghúzott sorba visszaírta a zongorával unisono játszandó, törölt hegedűállást, mely a lap alján külön is szerepelt, azonban ott Bartók áthúzta: gyakorlati szempontból persze tanácsosabbnak látszott a lap tetejére írni a szolampótlást a hegedűsnek. A források egybevetése után egy kérdés továbbra is megválaszolatlan marad: a Dille-kiadás a 613. ütemtől látható befejezés-verziójának, mely a záróütemekben Mendelssohn *e-moll hegedűversenye* fináléjának végére emlékeztető hármashangzat-felbontást iktat a hegedűszólamba, egyetlen forrásban sincs nyoma. Két lehetőség van: vagy Gertler komponálta, vagy a belgiumi magángyűjtemény jelenleg nem hozzáférhető verzióját közölte Dille.

A magyar hang és a nyugati hagyomány kapcsolatának problematikáját továbbbontoló finálé egyes vonatkozásaiban az 1., másokban a 2. tételhez áll közelebb. A nyitótétel fragmentum-jellegű, „befejezetlen” témáival szemben a finálé (akárcsak az *Andante*) zárt témaerületekkel dolgozik (ezt a szerkesztést nyilván a tánc karakter is indokolta – ebben a lassú tétel középrészére is visszautal). A tematika magyar és „nyugati” jellegű témákra való felosztása itt is megjelenik: az 1. (rondó), a 2. és 4. téma egyértelműen az előbbi, míg a kantábilis 3. az utóbbi körbe sorolandó, jóllehet utótagjának

54. Szabadi Vilmos és Gulyás Márta 1995-ös lemezfelvételén (Hungaroton HCD 31 558) ez a változat hallható.

„magyar zárlatába” Bartók azért becsempészi a verbunkos éthoszt. (Az 1. tételben van egy kizárólag a német romantika hangján megszólaló téma, ahogy a 2.-ban egy *Pastorale*-variáció.) Akárcsak az 1. tételben, a fináléban is fontos szerepet kap egy témakomplexum: ott az 1-2., itt a 3-4. téma forr szorosan össze (akár egyszerre is megszólalhatnak). A tématerületeket a zongora számára fenntartott kvint-kvartmotívum, valamint a két hangszer együttesén megszólaló, tritonusz-hangközre és egészhangú skálára épülő, egyenletes ritmus-ostinatóig gyorsuló szakaszok kötik össze (ilyen „lágyszerűségekre” az előző tételekben nem találunk példát). Nyilván a zeneszerzői tudás bizonyításának vágya is sugallta a (nyitótétel kidolgozási részében felbukkanó) fugatók beiktatását (3. epizód) – ezeknek nemcsak funkciója, de pozíciója is azonos: míg a 221 ütemből álló nyitótételben a 120. ütemben, addig a 624 ütemes fináléban a 313. ütemben, vagyis mindkét esetben a tétel közepén indul a kötött szerkesztésű, ellenpontos szakasz.

A sokszínű tematikához társuló harmóniai struktúra világosan megrajzolt: a tématerületek és a hangnemi sík gondosan egymáshoz rendelve. A 1. téma e-moll (a szonáta alaphangneme); ellenpólusa a 2. és az 5. téma c-moll síkja (a mollbeli VI. fok különleges színét kétszer is kiaknázza Bartók). A 3-4. téma (vagyis a melléktéma-terület) tonalitása megfelel a hagyományos szonátaforma-modellnek: az expozícióban G-dúr (parallel-dúr), a rekapitulációban E-dúr (tonikai dúr) a hangnem.

A finálé formarészeinek arányai rendkívül kiegyensúlyozottak (ebben is követve az előző két tételt): 1. téma (Ritornell) – 36 ütem; 2. téma (1. epizód) – 48 ütem; 1. téma (Ritornell) – 31 ütem; Átvezetés 1. – 13 ütem; 3-4. téma (2. epizód) – 112 ütem; 1. téma (Ritornell) – 31 ütem; Átvezetés 2. – 5 ütem; 5. téma (3. epizód) – 89 ütem; Átvezetés 3. – 10 ütem; 1. téma (Ritornell) – 36 ütem; 2. téma- (1. epizód) rekapituláció – 48 ütem; 3-4. téma- (2. epizód) rekapituláció – 62 ütem; Átvezetés 4. (az Átvezetés 3. reprimé) – 8 ütem; 1. téma- (Ritornell) variáns (a 2. téma anyagával) – 45 ütem; Kóda (az 1-2. téma elemeiből) – 50 ütem.

A Ritornell és az 1. epizód terjedelme a tétel folyamán nem változik (ahogyan tonálisuk sem); lényegesen csak a szonátarondó melléktéma-területének szerepét betöltő 2. epizód hossza módosul: a rekapitulációban az expozícióbelinek majdnem felére csökken. A reprimé a Kódával összevonva példás egyensúlyba kerül a tétel: Expozíció – 240 ütem; Kidolgozás – 135 ütem; Expozíció – 146 ütem; Kóda – 103 ütem (a két utolsó formarész együttes hossza: 249 ütem) – ez a tény azonban nem menti fel a finálét a bőbeszédűség vádjától. Még e hatalmas léptékhez képest is túl sok és sokféle zenét halmozott fel benne Bartók: a számos revízió tanúsítja, hogy végleges összerendezésük nem kis feladatot jelentett számára. A korrekciók ugyanakkor a végzős zeneakadémista szakmai felkészültségének magas színvonaláról tanúskodnak: a szerencsés kézzel elvégzett javítások kivétel nélkül jobbították a darabon, a változtatások mindig az egyensúly megteremtését célozzák.

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) (BB 84)**Keletkezéstörténet**

Bartók 1. *hegedű-zongoraszonátájának* keletkezéstörténetét számos, az utóbbi években nyilvánosságra került dokumentum segít az eddigieknél pontosabban megrajzolni: így a Bartók és az Universal Edition közötti levelezés darabjai vagy az Arányi Jellyhez és az Arányi-családhoz írott Bartók-levelek Gombocz Adrienne és Vikárius László közreadásában megjelent válogatása.¹ Bár az új adatok az ismert tényeket lényegesen nem módosítják,² részletekben pontosítják azok megállapításait.

A kompozíciós munka első fázisáról két levél is beszámol: az egyiket Bartókné Ziegler Márta írta 1921. október 19-én, Bartók édesanyjának; a másikat 1921. november 9-én Bartók a dedikáció címzettjének, Arányi Jellynek.

Márta levele túlárado örömmel újságolta el a Mamának az új kompozíció megszületését:

Édes Mami és Irma néni – soha még ilyen szép „lepetést” nem kaptam a születésem napjára! [október 19.] Ich bin ganz aus dem Häusel, – Béla avval lepett meg, hogy – komponál! Végre-végre megint, – alig bírtam magammal, mikor reggel megmutatta születésnap ajándékul a hegedűszonátát, amin dolgozik. Nem szabad még senkinek tudnia, míg kész nem lesz, – de persze nektek meg kellett írnom, ezt megengedte. Hát kaphat ennél valaki szebb ajándékot? Olyan boldog vagyok, – mennyit féltem, hogy az utolsó évek sok nyomorúsága végleg meg fogja bénítani Béla munkaerejét, – s olyan hálás vagyok Arányi Jellynek, akinek a szép hegedülése kiugratta Bélából ezt a (mint meséli) régen szunnyadó tervet. – És mindentől eltekintve, praktikus szempontból is nagyszerű, – hegedűs sok van, egy ilyen mű rengeteget könnyít egy-egy koncert-program összeállításán, – a kvartettekkel mindig baj van, mert ahhoz 4 ember kell, sok próba stb., ehhez meg csak egy ember, mert a zongorarészt B. ellátja.³

Az 1. világháborút követő politikai és gazdasági összeomlás Bartók rendezett életvitelét, folklórkutatási terveit és kompozíciós munkáját egyaránt összekuszálta.⁴ A Tanácsköztársaság zenei direktóriumában vállalt szerepe miatt ellene, valamint Dohnányi és Kodály ellen indított nemtelen támadás (jóllehet hármójuk közül csak Kodály vált tényleges, utóbb komolytalanná váló fegyelmi eljárás áldozatává) is hozzájárult, hogy egy ideig komolyan foglalkozott a kivándorlás gondolatával,⁵ s 1920-ban mindössze egyetlen (bár annál fontosabb) művét, az *Improvizációk* (op. 20) sorozatát fejezte be.⁶ Az ez idő tájt írott–megjelent fontos cikkek–dolgozatok (*Az új zene problémája*, *A Hunyadi román nép zenedialektusa* második kiadása, *A népzene hatása a mai műzenére* és az 1921-ben befejezett nagy összefoglaló tanulmány, az *A magyar népdal*) helyettesítették a kompozíciókat, persze

1. Bartók/Arányi.

2. Somfai/Filológia, Somfai/Vázlatok II, Kroó/Bartók-kalauz 108–109., Kárpáti/Kamarazene 272–275.

3. Cslev 325.

4. Vö. Tallián/Bartók 136–141., Suchoff/Sonata No. 2 16–17.

5. Berlíni hangversenykörútja 1920 februárja és áprilisa között a letelepedés lehetőségeit felmérő expedíciónak tekinthető.

6. Vö. Tallián/Bartók 145.

nagyon is fontos feladattal: levonták az 1918-ig befejezett népzene-gyűjtőutak tanúságait. A zeneszerzői műhely legfontosabb eseménye az új évtized első évében (1921) az 1912-ben komponált *Négy zenekari darab* hangszerelése volt.

Az ugyanebben az esztendőben meginduló s csakhamar rendszeressé váló hangversenykörutak, a zenéje iránt mutatkozó mind nagyobb nemzetközi érdeklődés azonban kiutat mutattak az emberi-alkotói válságból – s a már-már elhallgatni látszó mester két óriási jelentőségű kamaraművel jelentkezett a nyilvánosság előtt: a két hegedű-zongoraszonátával.

A műfaj kiválasztásában (ahogy arra Ziegler Márta levele utalt) a hangversenyezés döntő szerepet játszott. A körülmények szerencsés egybeesése, hogy ez idő tájt (a régi, kipróbált muzsikusbárát, Waldbauer Imre mellett) egész sor, a Hubay-iskolából frissen kikerült hegedűművész került Bartókkal közvetlen kapcsolatba: elsősorban Székely Zoltán és Zathureczky Ede, kikhez az évtized közepéig két világnagyság, Szigeti József és Arányi Jelly csatlakozott.

Bartók és az Arányi-család kapcsolata nem új keletű: a zeneszerző zeneakadémiai tanulóévei alatt ismerte meg Arányi Taksony rendőrkapitány familiáját. A társasági életben meglehetősen mereven mozgó fiatalember hozzájuk kifejezetten szívesen járt: az Arányi-ház barátságos légköre és a három nővér, Adila, Hortense és Jelly elsőrangú zenei tehetsége egyaránt nagy vonzerővel bírt számára. Bartók 1902-től órákat adott Arányi Hortense-nak, a tanár-tanítvány viszonyból hamarosan a két másik lánytestvért (mindenekelőtt Adilát) is bizalmába fogadó, öt évig tartó barátság alakult ki.⁷ Számos levél⁸ és két, Arányi Adilának ajánlott kompozíció: egy tükörrák formában szerkesztett kánon-hegedűduó (BB 26a) és egy *Andante* (BB 26b) dokumentálja Bartók a dedikáció címzettje iránt táplált (a nővérek életrajzírója, Macleod szerint egy ideig a barátnál forróbb) érzelmeit.⁹

Bartók hosszabb szünet után, 1921 októberében találkozott újra Arányiékkel, amikor az 1. világháború alatt Angliában rekedt lányok és édesanyjuk először utaztak Budapestre. Arányi Jelly felkereste Bartókot Gyopár utcai lakásán, s kamarazenélésük közben a zeneszerző meglepetéssel szembesült ragyogó hegedűjátékával, tehetségének és személyiségének elragadó kibontakozásával.¹⁰

Az eseményről két levél is beszámol, mindkettő címzettje M. D. Calvocoressi, a Londonban élő zenekritikus, akivel tervezett londoni hangversenyei miatt Bartók állandó kapcsolatban állt 1921 őszén.¹¹ A szeptember 24-i és október 20-i írások¹² érdekes „pálfordulás” dokumentumai:

7. Macleod/Arányi 26–30., Rakos/Hegedűjáték 91–94., Gillies/Britain 131–135. Rakos Miklós tanulmánya lényegében Joseph Macleod könyvének magyar nyelvű kivonata.

8. E tárgyban Bartók édesanyjának szóló leveleit lásd Cslev 60., 74., 76., 80–82., Bartók és az Arányi-nővérek levelezésének új darabjait I. Bartók/Arányi.

9. Macleod/Arányi 27., Rakos/Hegedűjáték 93–94.

10. Macleod szerint kétszer is játszottak együtt: először Bartók lakásán, másodszor egy közös ismerőstüknél vő. Macleod/Arányi 130.

11. A Calvocoressi-levelezés anyagát I. Bartók/Calvocoressi. Bartók egyébként 1913-ban Zágon Géza Vilmos közvetítésével vette fel a kapcsolatot Calvocoressiével, személyes találkozásukra 1914-ben került sor vő. Suchoffi/Sonata No. 2 17.

12. Bartók/Calvocoressi 205–209.

Letztere [Arányi Adila] ist eine Violinspielerin, ebenso wie die dritte Schwester, Jelly Arányi, die angeblich einen guten Ruf hat und in England viel konzertiert. Ich habe mit diesen Damen ebenfalls über meine Reise nach London gesprochen. Sie meinten, ich könnte mit M. Jelly Arányi zusammen auftreten, doch in diesem Falle müsste ich auch Kammermusik von anderen Autoren spielen (Beethoven, Brahms-sonaten etc.). Dies wäre mir zwar nicht sehr angenehm, denn ich will mich ja nicht so sehr als Pianist, sondern als Komponist vorstellen; doch wenn es nicht anders geht, so möchte ich auch das tun. – Ich bitte sie nun *im Vertrauen* um Auskunft darüber, ob für mich ein Auftreten in M. Jelly Arányi's Konzerten in England vorteilhaft wäre oder nicht. Wenn ja, dann könnten Sie sich eventuell auch in dieser Angelegenheit an die Damen wenden, und zusammen irgend einen Plan machen.¹³

A közös hangversenyezéstől való ódzkodásnak Bartók részéről sajátos oka volt: leginkább attól tartott, hogy az Angliában már nevet szerzett hegedűvirtuózzal fellépve zeneszerzőként háttérbe szorulna, főleg ha a koncertek műsorára saját művei mellett a klasszikus szonáta-repertoár darabjait is fel kellene vennie. A személyes találkozás Arányi Jellyvel álláspontja teljes feladására készítette:

Als Ergänzung meines Briefes, welchen ich Ihnen vor ungefähr 3 Wochen abgeschickt habe und welchen Sie inzwischen hoffentlich schon erhalten haben, teile ich Ihnen mit, das ich inzwischen Gelegenheit hatte mit Miss Jelly Arányi Kammermusik zu spielen. Ich fand, dass sie eine vortreffliche Violinspielerin ist, so dass ich mit ihr woimmer sehr gerne öffentlich spielen würde. Also bitte ich Sie, meine diesbezüglichen Bedenken, die ich in meinem vorigen Briefe äusserte, ausser Acht zu lassen.¹⁴

Még a titoktartás kötelezettsége alól is feloldotta magát, melyre felesége hivatkozott előző napi levelében, s bepillantást engedett műhelyébe:

Ja, ich komponiere sogar jetzt eine Sonate für Violine und Klavier, die ich sehr gerne mit Miss Arányi zum erstenmal spielen möchte. Hoffentlich werde ich mit diesem Werke in einigen Wochen fertig, so dass ausser den in meinem vorigen Briefe angegebenen Kombinationen für einen Kompositionsabend noch folgende zwei Kombinationen in Betracht kommen können: Klavierstücke und die Violinsonate, oder: Klavierstücke, Volkslieder für Gesangstimme und Violinsonate.¹⁵

A keletkezéstörténet egy másik, személyesebb jellegű oldalát bemutatva Macleod a következőket írja a darab születésének első pillanatairól:

Hungary was having a railway strike at the time, and the Arányi families had to return to Britain by taking steamer up to the Danube to Viena. Béla Bartók came to see them off, an impressive figure in a big extravagant cape. (Béla always liked to be different.)

As he stood on the quay he said to Jelly drily, „I've started a sonata for you”.¹⁶

13. Bartók/Calvocoressi 206–207. vö. Vikárius/Modell 114. – 93. lábjegyzet.

14. Bartók/Calvocoressi 207.

15. Bartók/Calvocoressi 207.

16. Macleod/Arányi 130. vö. Rakos/Hegedűjáték 100.

A fentebb már említett, 1921. november 9-én Jellynek írott, kiadatlan Bartók-levél így bontotta ki a tömör bejelentést:¹⁷

Do you know what the news is? Movements 1 and 2 of your violin sonata are already available, completely finished, even 1/3 of the third. The „mesmering” was succesful! (Do you remember you used this expression in the Gellért hotel: you wanted to mesmerize me to write something for violin). Yet you do not appear to be such a skilful hypnotist. However, your violin playing has impressed me so much that I decided on that Tuesday when we last played together: I will attempt this, for me, unusual combination of instruments at any price. For a long time I had the notion that I could write such a combination only if both instruments always had separate themes – this notion has now taken definite form so that already next day the plan and the main themes for all three movements were ready. When we said goodbye on Thursday I could have mentioned it. I wanted very much to do so, but I did not dare, I did not know whether after a long silence – 2 years – which has been imposed on me I could still compose. Very soon it appeared that I was still able to – and how! [...] I composed this sonata for you – and I dedicate it to you (if you accept) [...]

Macleod és Gillies a „mesmering” kifejezés mögött a Jelly iránti viszonzatlan szerelem hirtelen fellobbanását sejtí,¹⁸ melyet eleve reménytelenné tett a zeneszerző és a hegedűművész egyéniségének összeegyeztethetetlen különbözősége.¹⁹ Az eseményekre évek múlva visszaemlékező Kodály tömör megjegyzése is alátámasztja e hipotézist:

40-ik év! 1921 I. szonáta. 1929: Jelly, Párizsiak gúnyos észrevételei. Szonáta: szeress! így játszhatnánk át együtt egész életünk... sajnos megint „nem” volt felelet.²⁰

Ugyanakkor – Ziegler Márta idézett levelének tanúsága szerint – Bartók már jóval az Arányi Jellyvel történt októberi találkozás előtt készült hegedűszonáta komponálására. Az ott említett „praktikus okok” önmagukban is inspirálóak lehettek: tervezett hangversenykörútjainak műsorában jó szolgálatokat tehetett egy rövid zongoradarabjait felváltó, zeneszerzői műhelyét nagy súllyal képviselő kamaramű.

A két hangszer szólamának önálló tematikával való felruházása sem új gondolat. Egykori zeneszerzés-tanítványának, Selden-Góth Gizellának már 1908 körül hasonló elképzeléseket fogalmazott meg:²¹

17. A nyilván magyar nyelvű levél egy részletének angol fordítása megjelent a Sotheby cég egyik árverésének katalógusában (15–16 May 1967 Catalog 112), az idézett mondatok innen valók.

18. Macleod/Arányi 139. vö. Rakos/Hegedűjáték 25–26., Gillies/Britain 131. és 138–139., Griffiths/Bartók 100.

19. Arányi Jelly ide vonatkozó leveleinek részleteit l. Gillies/Britain 139.

20. Kodály Zoltán. *Közélet, vallomások, zeneélet* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989) 210. Sajnos, a „párizsiakra” tett utalás nem egészen világos: Bartók 1929. március 12–15. között járt a francia fővárosban, ahol március 13-án a Conservatoire-ban szerzői estet tartott (vö. BBjr/Krónika 275–276.). A programban szerepelt ugyan a 2. szonáta, de partnere nem Jelly, hanem Szigeti József volt. Kodály más forrásokból juthatott bizonyos, általa tovább nem részletezett információkhoz.

21. Bartók 1906 és 1908 között tanította.

Tanítása nem volt ortodox, eleinte nem volt könnyű dolog követni rendszerét, de egy idő múltán izgalmasnak és kihívónak találtam. Már a kezdet kezdetén ragaszkodott ahhoz, hogy a legegyszerűbb négyszólamú korálokat „progresszív” módon harmonizáljam és ne fejezzem be a szokásos kadenciákkal; azt kívánta, hogy kontrapunktikusan dolgozzam ki Debussy témáit – azét a Debussyét, aki maga is kissé ijesztő alak volt annak idején; és szilárdan vallotta, hogy a hangszeres zene egy-egy hangszeres témájában egymástól függetlenül haladjon – például egy duó-szonátában a zongora és a hegedű teljesen más tematikus anyagot dolgozzon fel, megszegve ezzel a hagyományos zeneszerzés építőelveit.²²

A levél szerint a szonáta jelentős részének elkészülte 1921 októberére–novemberének első hetére tehető. Szokatlanul gyors munkafolyamat: Bartók ekként két-három hét alatt jutott volna el az ötletek felvázolásától a mű kétharmadának megkomponálásáig. Somfai László a vázlatok részletes analízise után,²³ a zeneszerző munkamódszerének átfogó ismeretében új teóriát állított fel az első témafeljegyzések datálásával kapcsolatosan. Ezek ugyanis az ún. *Fekete zsebkönyv*ben találhatók, a *Csodálatos mandarin* zárótaktusai és a 2. hegedű-zongoraszonáta vázlatai között – ezt az „igazi Beethoven-típusú zseb-vázlatkönyvet” Bartók 1907 és 1922 között pedig általában akkor használta, ha valamilyen oknál fogva otthonától és zongorájától távol rögzített fontos ötleteket a későbbi kidolgozás számára.

Az életrajzi adatok összevetésével Somfai 1920 augusztusára teszi az első vázlatok lejegyzésének legvalószínűbb időpontját.²⁴ Bartók július 10. és szeptember 6. között családjával együtt testvérénél tartózkodott Kertmegpusztán,²⁵ ahol a *Három etűd* korrektúrája mellett az *Improvizációk* hat darabjának megírásával foglalkozott. Somfai az 1. etűd és a szonáta egy részletének tematikus rokonsága alapján jelöli ki az említett időszakot, ugyanakkor figyelmeztet rá, hogy Kertmegpusztán Bartóknak rendelkezésére állt húga zongorája: pszichológiai okokkal magyarázza az első ötletek a rendszerint csak hangszer hiányában használatos *Fekete zsebkönyv*ben való feltűnését.²⁶ Azt azonban elképzelhetőnek tartja, hogy folytatásukra valóban csak egy évvel később, 1921-ben került sor, mikor is Bartók augusztus 1. és 20. között Stájerországban egyedül, majd augusztus 23. és szeptember 5. között családjával újra Kertmegpusztán nyaralt.²⁷

A vázlatok kidolgozását a 2. szvit korrektúrája és a *Négy zenekari darab* hangszerelése is késleltette:²⁸ a tényleges komponáláshoz Bartók csak Budapestre való visszaérkezését követően fogott hozzá, 1921. szeptember 5. után. A munkának azután az Arányi Jellyvel való találkozás adott a művet a befejezésig repítő lendületet.²⁹

22. Ztt VII 249. vö. Bartók remembered 49.

23. Somfai/Vázlatok II, a keletkezéstörténet összefoglalását l. 4. lábjegyzet.

24. Somfai/Filológia 271.

25. BBjr/Krónika 180–181.

26. Somfai/Dating Sketches 126.

27. Vö. BBjr/Krónika 187–188.

28. Vö. BBjr/Krónika 188., Cslev 324.

29. Gillies felhívja rá a figyelmet, hogy Bartókné október 19-i, idézett levelének tartalmával ellentétben az eredetileg születésnap ajándéknak szánt darab ajánlása végül nem neki, hanem Arányi Jellynek szól vö. Gillies/Britain 138. A

Bartók november 9-i levele tehát nem a valós helyzetet tükrözi? Miért „tagadta le” a vázlatok korábbi létezését, s állította, hogy a *szonátát* csak a találkozás napján kezdte el? Valószínűleg azt akarta kifejezni, hogy az addig ötletek szintjén megrekedt nyersanyag Arányi Jelly személyiségének és játékanak hatására formálódott kompozícióvá. A nyomtatott kotta végén található ajánlás: „*A. J.-nek, Budapest, 1921., X.–XI.*” a munka érdemi részének időhatárait adja meg.³⁰

A folyamat-fogalmazvány a kompozíciós munka két konkrét időpontját is rögzíti: az 1. tétel végén az „*1921. október 26.*”, a teljes mű utolsó ütemei után az „*1921. december 12.*” dátum látható. A fogalmazvány alapján készítette el Bartókné Ziegler Márta a tisztázatot, mely az első előadások alkalmával Bartók játszópéldánya volt.³¹ A dátumot egy Arányi Hortense-nak 1921. december 14-én keltezett levél is megerősíti:

A hegedű szonátát tegnapelőtt szerencsésen befejeztem! De elküldése egy kis késedelemmel fog járni, mert most megint Márta beteg és nem tudja másolni (6 hét óta állandóan betegek vagyunk, hol én, hol a gyerek most meg Márta). Azonban remélem, hogy még dec. vége előtt postára adhatom.³²

Bartók a darab ügyében az Universal Edition elnökével, Emil Hertzkával is felvette a kapcsolatot a következő év elején. 1922. január 22-én írta:

Habe ich Ihnen schon mitgeteilt, dass ich Ende des verflossenen Jahres ein neue Werk beendigt habe, eine Sonate für Violine und Klavier? (Sie soll am 8. Febr. von Frau Mary Auner und Steuermann in Wien gespielt werden). Ich möchte dieselbe ungefähr Ende April Ihnen zum Druck übergeben; könnte sie bis Anfang Okt. herausgebracht werden?

Az 1921. október 20-i Calvocoressi-levél szerint Bartók Arányi Jellyvel szerette volna darabját bemutatni – első közös előadásukra azonban csak az 1922. február 8-án Mary Dickenson-Auner és Eduard Steuermann által játszott bécsi premier után több mint egy hónappal, 1922. március 14-én került sor Londonban.³³ Mivel a kutatás számára hozzáférhető Bartók-dokumentációban eddig nem bukkant fel olyan adat, mely megvilágítaná a körülményeket, csak találgatni lehet, hogy mikor s főleg miért bízta Bartók új művét a bécsi zenei körökben egyébként jól ismert muzsikuskra? (Az ügy rejtélyességét tovább fokozza, hogy Bartók levelébe Dickinson-Auner és Steuermann neveit nem a zeneszerző, hanem Ziegler Márta írta be.) Bartók egy nyilván igencsak méltánylandó kérést akceptálva engedte át nekik az ősbemutató jogát: nem kizárt, hogy a Schoenberg által 1918-ban alapított *Verein*

Calvocoressihez írott levelekben olvasottak is ennek fényében értelmeződnek: Bartók a virtuóz hegedűs mellett váratlanul más szempontból is inspiráló partnerre lelt Jellyben.

30. Vikárius László hívja fel rá a figyelmet, hogy októberben Bartóknak még egy folklorisztikus munkája is volt: *A magyar népdal* nyomdai kéziratának lezárásával foglalkozott vö. Vikárius/Modell 114.

31. Somfai/Vázlatok II 22.

32. Bartók/Arányi 164.

33. BBjr/Krónika 193–194.

für musikalische Privataufführungen állt az események háttérében, mely egy ismeretlen közvetítő útján vette fel a kapcsolatot a komponistával.³⁴

Hertzka „nagy érdeklődéssel” fogadta az új Bartók-mű születésének hírért:

Mit grossem Interesse habe ich Ihrem Schreiben entnommen, dass Sie eine neue Sonate für Violin und Klavier vollendet haben, die am 8. Feber hier zuerst gespielt werden soll. Selbstverständlich kann das Werk bis September im Druck erscheinen, und ich bin überzeugt, dass ich die Geiger für dasselbe umso mehr interessieren werde, als ja von Ihnen für Violin nichts vorliegt.

Az ősbemutató (1922. február 8.) sajtóvisszhangjáról a kiadó tudósította Bartókot, 1922. február 15-én írott levelének utószavában:

Infolge einer Grippe konnte ich vor wenigen Tagen der Aufführung Ihrer Violin-Sonate nicht beiwohnen. Ich habe mir berichten lassen, dass dieselbe einen sehr starken Eindruck gemacht hat. Sie soll allerdings von ungeheurer Schwierigkeit und schwerer Eingänglichkeit sein. Das ist ja bei einem gross angelegten modernen Werk ganz natürlich. Falls ich einige Kritiken beisammen habe, werde ich sie Ihnen zur Verfügung stellen.

Bartók 1922. január 18-án hangversenyt adott a Vigadóban,³⁵ műsorán hét Debussy-prelűddel és Bloch *brácsa-zongoraszvitjével* (Székely Zoltán közreműködésével), valamint az *Improvizációk* op. 20 bemutatójával. Február 13-án kisebb erdélyi hangversenykörútra utazott, Kolozsváron, Nagyszebenben, Szászsebesen, Marosvásárhelyen adott hangversenyeket, február végén térve vissza Budapestre.³⁶ Március 8-án reggel indult el első hosszabb nyugati hangversenykörútjára, mely Angliába, Franciaországba és Németországba szólította.³⁷ Március 10-én érkezett meg Londonba, ahol március 14-én a Hyde Park Terrace 18-ban, a magyar nagykövet, Hédry házában tartott hangversenyen először csendült fel az *I. szonáta* a szerző és a dedikáció címettel, Arányi Jelly előadásában.³⁸

A következő két hétben Bartók több hangversenyt is adott Londonban, Aberystwyth-ben és Liverpoolban, valamint magánházaknál szerepelt. E hangversenyek során március 24-én a londoni

34. Demény Colin Mason közlésére hivatkozva egy, a *Musical Times* 1922. júliusi számában megjelent Paul Bechert-cikket említ, melyből kiderül, hogy Bartók előzetesen választotta ki a hegedűművésznőt műve első előadójának vö. Ztt VII 228. – 199. lábjegyzet. Mary Dickenson-Auner (1880. október 24. Dublin – 1965. május 25. Bécs) hegedűművész, zeneszerző és pedagógus, tanulmányainak befejezése után (Sauret és Sevčík növendéke volt Londonban és Prágában) 1905 és 1910 között számos hangversenyt adott Európa jelentős zenei centrumaiban, közben zeneszerzőként is (Frank Donnell néven) bemutatkozott. Az 1. világháború kitörése megtörte karrierjét, Amszterdamban élt gyermekeivel. 1920-ban diplomata férjét követve újra Bécsben telepedett le, ahol a Schoenberg-kör tagjaként előadóként, zeneszerzőként és pedagógusként egyaránt jelentős tevékenységet fejtett ki. 1940 után kizárólag zeneszerzéssel foglalkozott. Eduard Steuermann (1892. június 18. Sambor – 1964. november 11. New York) zongoraművész és zeneszerző Kurz és Busoni növendéke volt Lembergben és Berlinben, majd (utóbbi tanácsára) Bécsbe ment Schoenberghez. 1912-ben játszott a *Pierrot lunaire* ősbemutatóján, s egyéb Schoenberg-művek előadásában is közreműködött. Először játszotta Bécsben Szkrjabin és a francia zeneszerzők darabjait. 1938-ban az Egyesült Államokba emigrált, ahol zongoraművészként és a Juilliard School nagy tekintélyű tanáraként tevékenykedett, számos mesterkurzust tartott, s zeneszerzőként is értékes életművet alkotott.

35. BBjr/Krónika 191., a recenziókat l. Ztt VII 176–177.

36. BBjr/Krónika 192–193., a recenziókat l. Ztt VII 178–197. vö. Benkő András. „Helységeinkben elhangzott Bartók-művek” In: *Zenatudományi írások* Benkő András szerk. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980) 153–205.

37. BBjr/Krónika 193., Ztt VII 210., Tallián/Bartók 149–152.

38. BBjr/Krónika 193–194., a recenziókat l. Ztt VII 211–213. vö. Macleod/Arányi 138. és Gillies/Britain 138.

Aeolian Hallban és március 31-én a Sidney Place-n, Wilsonék otthonában még két alkalommal játszotta el új művét Arányi Jelly közreműködésével.³⁹ Bár édesanyjának írott leveleiben részletesen beszámolt a koncertekről, a szonátát nem említette.⁴⁰ Említette viszont egy Hertzának írott, 1922. április 2-án keltezett levelezőlapon:

Meine Violinsonate hat hier eine gewisse Sensation hervorgerufen (die „Times“ brachte am 14. III. einen sehr langen Artikel darüber).⁴¹

A londoni sajtó valóban részletesen beszámolt a március 14-i, a szonáta mellett kis zongoradarabokat felvonultató koncertről, a *The Times* kétszer is írt róla. A recenzens tiszteletreméltó erőfeszítéseket tett az új mű megértésére – vegyes eredménnyel.

A népzene kétségkívül hozzásegített a szonáta megértéséhez. A lassú tétel témája, csak hegedűre, nyilván szándékos hangnem-ellentét és mivel minden támasztéktól mentes, arra késztet, hogy valamennyi részletének belső értelmére támaszkodjunk, ahogyan sorra jönnek. Különös érzés minden összefüggés nélkül hallgatni ezeket a furcsa részleteket – lehetnének szenvedő emberek vagy sebzett állatok kiáltásai is, a földből sarjadanak, teljesen őszinték. Nyugtalanok és izgatottak leszünk, végül is szinte diadalmasan érezzük, hogy megszabadultunk a konvencióktól és eljutottunk a Természethez.

The Times, 1922. március 15.⁴²

Henry Cope Colles március 18-án, ugyancsak a *The Times*-ban publikált dolgozata jóval szakszerűbben, helytálló analitikai megállapításokkal elemezte a művet, jóllehet a cím (*A Foreign Language*) szintén a hallottakkal szembeni bizonyos értetlenségről tanúskodott. Figyelemre méltóan korrekt megközelítésében ugyanakkor nem kívánt nyakatekert magyarázatokat adni első hallásra idegen jelenségekre, fenntartva a mű mélyebb megértésének további lehetőségét:

Bartók Béla új hegedű-zongora szonátája volt ennek a hétnek az eseménye. [...] Nem szabad elmulasztani, mert akár tetszik valakinek, akár nem, kétségtelen, hogy ez új muzsika. Ezzel a kifejezéssel nem csak azt akarom mondani, hogy a szonáta sok rendkívül kemény és nyers hangot tartalmaz, egyesek szinte gyötrelmesek az érzékeny fülnek; ez a legkevésbé új benne és merem állítani, kockáztatva, hogy régimódinak találunk, egyben a legkevésbé zenei is. De minél jobban elkülöníti az ember hallgatás közben minden másfajta zenétől, annál érthetőbbé válik. [...] Magának a zenének is némely tulajdonsága szintén összehasonlításra késztet a szonátaforma megszokott fogalmával. Az ellentétes hangulatok három tétele nagyjából megfelel egy első *allegro*-nak, egy rapszodikus és elmélkedő lassú tételnek és egy enyhén energikus *rondo*-nak. A lassú tétel hegedűszólomájának kontrasztjai, nyilván egészen véletlenül, César Franck

39. BBjr/Krónika 194., a recenziókat l. Ztt VII 213–215. vö. Gillies/Britain 138. Macleod úgy tudja, hogy a 24-i hangversenyen a Bartók-szonáta helyett egy Beethoven-szonátát játszottak vö. Macleod/Arányi 138.

40. Vö. Cslev 327–329.

41. Az említett, s egy másik idetartozó cikket l. Ztt VII 211–213.

42. Ztt VII 211.

hegedűszonátájának recitatív-tételének emlékeztettek engem. De az ilyen összehasonlítások csak zavarólag hatnak; arra készítetnek, hogy a szerkesztés folyamatát keressük, a tematikus fejlődés típusait, harmóniák rokonságát, amelyek vagy egyáltalán nincsenek benne, vagy ha igen, semmi esetre sem ezek fejezik ki annak lényegét, amit a zeneszerző mondani akart. [...] A legtöbb klasszikus szonátával ellentétben itt nem az a helyzet, mintha az egyik hangszer el tudná látni a másik munkáját. Ez önmagában véve meglehetősen éles gondolkodásra készítet és a stílus első velejárója. Ugyancsak ez okozza a két hangszer közti időnként észrevehető összekoccanást is; mindegyik a maga útján jár és a maga nyelvén beszél. De azért reagálnak egymásra. A hegedű szolgáltatja az emberi érzést, a zongora megakadályozza a hegedűt abban, hogy hisztérikussá váljék. A kifejezés egyedülálló közvetlenségét látjuk. Nagyon kevés hasonló méretű munkában található ilyen kevés ismétlés vagy visszaemlékezés. Csak nagyon okos vagy nagyon ostoba ember mondhatná azt, hogy első hallásra megértette, de az egészen átlagos ember is bevallhatja, hogy hatása alá került, sőt ami ennél is több, egész idő alatt zaklatta. Lehetetlen megmondanom, hogy az aktivitásnak ez a szakadatlan érzése minek tulajdonítható – bár feltételezhető, hogy a ritmikus impulzus valamilyen megnyilatkozása. Ezt én a lassú tétel távoli körforgásaiban és a *finale* robbanó energiájában vettem észre. Talán ez az élet-örökség, amelyet a magyar népdalból szűrt le és tartott meg, amikor a dallam körvonalaiban és a ritmus részleteinek külső formáit levetette, éppúgy, ahogy a „Pastorale” szimfónia az angol mintáktól kapta a létező dolgok csendes elfogadását és felhasználását. Ha ez így van, akkor Bartók Béla sokkal inkább alkalmas rá – ami minket, idegeneket illet – hogy bevezessen hazájának népzenejébe, semmint, hogy az vezessen el minket hozzá. Hiába próbáljuk őt a népzenevel megmagyarázni, amikor annak csak külső jegyeit ismerjük. Azzal, hogy belevisz minket a dolog lényegébe és szenvedélyességével a saját értékmérőnkől való eltávolodásra kényszerít, arra készítet, hogy minden idegenszerűségével elfogadjuk az övét. Ha ez sikerült nekünk, akkor még bőven lesz időnk kutatni, hogyan is alakult ki.

The Times, 1922. március 18. – H. C. C.⁴³

Színes, érdekes párhuzamokat felvonultató cikkel jelentkezett Richard Capell a *Daily Mail* hasábjain:

It was with him as with Mr. Igor Stravinsky – the contrast was remarkable between a slight, small man of most modest bearing and an art of hair-raising ferocity. The piano pieces did not give us his full measure. They were pleasant, fresh, exotic enough, the music of a sort of Hungarian Grieg. The remarkable sonata was a more powerful affair. This Bartók is bent of jilting us out of any dull, smooth paths. It is not by any means all brute force (which can be dull as anything), but has an edge, sharpened by every new-fangled ingenuity, and its way will be made easier here since we know so well this music's chief embodiment, Stravinsky's „Rites of Spring”.⁴⁴

A március 24-én az Aeolian Hall-ban megrendezett koncert megkülönböztetett figyelmet keltett, a legkülönbözőbb sajtóorgánumoktól több mint húsz zenekritikus jelent meg, néhányan több recenziót is publikáltak a hangversenyről.⁴⁵

43. Ztt VII 212–213.

44. Gillies/Britain 32.

45. Gillies/Britain 36–43.

Malcolm Gillies részletesen feldolgozta e hangverseny sajtóviSSzhangját: a szonátáról szóló kritikákat elemezve megállapította, hogy mindenekelőtt azok a kritikusok álltak értetlenül a kompozíció előtt, akik nem voltak jelen a tíz nappal korábbi privát-előadáson⁴⁶ – általában nem is jutottak tovább néhány Bartók zenéjére használatos közhelynél. Mások közelebb jutottak a műhöz, így Eric Bloom is:

This has been called an ugly work, chiefly on account of the minor seconds and augmented octaves wích Bartók uses as freely here as Brahms uses thirds and sixths, but even granted that these intervals are ugly – wích is after all a question of usage – the ideas exposed by means of them are surely among the loveliest things music was ever called upon to express.⁴⁷

A *Sunday Times* nagy tekintélyű kritikusa, Ernest Newman kevésbé pozitívan értékelt:

The bulk of the sonata seemed to me the last word (for the present) in ugliness and incoherence. It was as if two people were improvising against one another.⁴⁸

Ugyanezen a héten Newman még egyszer írt a műről, árnyaltabban fogalmazva meg véleményét, ám a végkövetkeztetés így sem változott:

There comes a point at wích compression can lead only to incoherence, and this is the point, I think, at wích Bartók has arrived in the Violin Sonata.⁴⁹

E. A. Baughan a *Saturday Review* hasábjain külön is hangsúlyozta a két szólam tematikus függetlenségének újszerűségét:

Throughout the sonata I was impressed by the fact that the violin was trying to say something in contradiction to the piano. The sonata is not a fusion of both instruments, but is a sort of duologue: impassioned on the part of the violin; restrained, logical and rhythical on the part of the piano. Puzzling as this sonata was at a first hearing, it was sufficiently arresting in its quality of feeling to make one think that, after all, Béla Bartók may be something of a genius. There is, at any rate, one clear point for praise, and that, strangely enough, is a matter of workmanship. I liked the way in wích the composer has kept the character of the violin and piano distinct.⁵⁰

A Bartókkal jó viszonyt ápoló Calvocoressi nem sajnálta az időt és fáradságot az alapos felkészülésre: gondosan elemezte a partitúrát. Ragyogóan megírt cikke az *Adagio* mély hatásáról tanúskodik:

46. Gillies/Britain 40.

47. Gillies/Britain 40.

48. Gillies/Britain 41.

49. Gillies/Britain 41.

50. Gillies/Britain 41.

The second movement, a most impressive Adagio, consists almost entirely of a long cantilena of the violin, sustained and glowing, which affords a perfect instance of pure melody entirely free from melodic common-places. [...] when a composer succeeds in giving us melody of the finest order whose appeal does not depend in the least upon the familiarity of its various patterns and curves, upon the long-tested reactions of certain progressions and cadences, we ought to feel duly grateful. That Adagio, I believe, ought to be described as one of Bartók's greatest achievements and one, more generally speaking, of unusual greatness.⁵¹

Bartók Londonból április 3-án Párizsba utazott, ahol másnap felolvasással egybekötött hangversenyen szerepelt a Sorbonne-on.⁵² Április 8-án nyilvános hangversenyt adott a Le Vieux Colombier-ban, a *La Revue Musicale* folyóirat szervezésében. Ennek műsorán saját és Kodály zongoradarabjai, valamint Ravel *Héber dalai* mellett ismét szerepelt a szonáta, az időközben Párizsba érkezett Arányi Jelly közreműködésével.⁵³ Erről a koncertről és az utána következő, Henry Prunières-nél rendezett, túlzás nélkül zenetörténeti jelentőségűnek nevezhető vacsoráról, melyen a francia zenei élet színe-jáva mellett Szymanowski és Stravinsky is megjelent, s melyen ismét eljátszották a darabot, Bartók részletesen beszámolt feleségének és édesanyjának.⁵⁴ Ziegler Mártának 1922. április 10-én datált levelében olvassuk:

Hát a párisi koncert is megvolt!

Itt ugyan hiányzott a sajtó nagy lármája és valószínűleg hiányozni is fog, de viszont a zenészek jelenléte és lelkesedése tette melegebbé az eseményt a londoninál. Az 5 órakor kezdődő koncert után este 8-kor vacsora volt Prunières-éknél (sans cérémonie), amelyen jelen voltak: Ravel, Szymanowski és Stravinsky és – Bartók. Szóval – valósággal zenetörténelmi jelentőségű esemény volt (amint Jelly mondja), csak éppen még Schoenberg hiányzott. Vacsora után jöttek még: Milhaud, Poulenc, Honegger, Albert Roussel, továbbá Marya Freund, Caplet (dirigens) és még sok más zenész és amateur. Ez előtt az igazán válogatott társaság előtt még egyszer eljátszottuk a szonátát. Ravel tőlem jobbra ült és nekem lapozott, tőlem balra Milhaud nézett a kottába, Jellynek Poulenc lapozott. Nagy lelkesedés volt, de nemcsak a szonátáért, hanem Jelly játékaért is. „Mais c'est merveilleux”, „c'est extraordinaire”, c'est tudj'isten micsoda. Ugy szerették Jelyt, majd megették. De mondta is Jelly, hogy a diszes társaság – a világ legnevezetesebb zeneszerzőinek legalább is több mint a fele – úgy „megihlette őt”, hogy olyan szépen játszottunk, mint még soha. – A szonátáról kijelentették, hogy „c'est une merveille”, és hogy az utolsó nem tom hány év legszebb hegedűszonátája (persze, a franciák egy kicsit bőkezűek a dícséretben). Ravelnek és Poulencnak a 2. és 3. tétel, Milhaudnak az 1., Stravinskynek a 3. tetszik legjobban.⁵⁵

Érdekes, hogy a nagy kortársak mennyire egyéniségüknek megfelelően rezonáltak a mű egyes tételeire.

51. Gillies/Britain 42.

52. BBjr/Krónika 195. vö. Cslev 329–330.

53. BBjr/Krónika 196., a recenziókat l. Ztt VII 216–217.

54. Vö. Cslev 330–332.

55. Cslev 330–331., Milhaud és Poulenc gratuláló levelét l. DocB/3 115. és 117–118., Arányi Jelly az eseményre visszaemlékező, édesapjának írott levelét l. Gillies/Britain 139.

A Bartók által említett „hiányzó nagy sajtólárma” persze csak a londoni fogadtatással összehasonlítva volt csekélyebb: Franciaország egyik mértékadó kritikusa, Robert Brussel a *Le Figaro* hasábjain lelkes recenziót publikált a franciaországi bemutatóról:

Az ifjú mester, aki Kodállal együtt utat mutat az új magyar iskolának, lebilincselő személyiségében egyesíti a folklór hagyományai iránt érzett mély szeretetet, valamint a harmónia és a ritmus legújabb kifejezőmódjai iránti végtelen kíváncsiságot. Bár kutatásaiban merész, néha szélsőséges, mindig zenei síkon marad. De hegedű-zongora szonátájában mutatkozik meg legőszintebben: érzékeny, mély, változatos, szüntelenül lírai és szüntelenül lebilincselő, az olykor elképesztő forma és az olykor túlzó halmazok ellenére. Ettől mesteri a mű, amelynek dinamizmusa, izzása és gazdagsága a legkritikább képességekről tanúskodik.⁵⁶

A koncertet szervező *La Revue Musicale* két kritikát is közölt,⁵⁷ melyek közül a második, Henry Prunières által jegyzett kifejezetten kitűnik a mű megértéséről és Bartók zenéje iránt mélységes elkötelezettségről tanúskodó, lelkesült hangvételével:

Első hallásra ez a mű a szabad rögtönzés érzetét kelti, erről azonban szó sincs és a mű felépítése, mely szigorúan logikus, tiszteletben tartja a szonátaforma lényeges szabályait, ha néha a tonális elgondolás kötelezettségeit át is hágya.⁵⁸

Prunières a folytatásban vázlatos leírást ad a tételek szerkezetéről és tartalmáról, hangsúlyozva a két hangszer tematikus függetlenségét. Tanulmányát e szavakkal fejezi be:

Érzésem szerint ez a szonáta a legjelentősebb mű, melyet Európában húsz év óta hegedűre írtak. Hatalmas, életteli alkotás, telve túlradó szenvedéllyel, fájdalommal és örömmel. Roland-Manuel szavait idézve valóban „mestermű ez, kristályosan áttetsző, tiszta és kemény mestermű.”⁵⁹

A francia Hatok a vacsorán megjelent képviselői utóbb írásban is hangot adtak elragadtatásuknak. Milhaud franciás udvariassággal, különösen is szépen fogalmazott:

Kedves barátom – Szükségesnek tartom, hogy ismét elmondjam, mennyire meg voltam hatva az Ön szonátájától. Nemes, tiszta és súlyos mű... Kérem, fejezze ki Arányi kisasszonynak is legnagyobb csodálatomat. Méltó a műhöz, melyet interpretál.⁶⁰

Április 9-én Madame Dubost-nál játszották el a darabot. Levelében Bartók erről az előadásról is megemlékezett:

56. Surrans/Franciaország 50–51.

57. Ztt VII 216–217.

58. Ztt VII 217.

59. Ztt VII 217.

60. Kárpáti/Kamarazene 274.

Tegnap Madame Dubost-nál játszottunk, Jelly is megvolt híva 300 frankért. Ez egészen váratlanul jött (mert eleinte csak én voltam szerződötve), nagyon örültem neki, épúgy nagy sikerének a válogatott zenészeknél, mert Londonban annyit fáradt értem és annyszor játszott velem ingyen. Egészen furcsa, hogy a szonátát eddig már 6-szor játszottuk félig vagy teljesen nyilvánosan és hogy Pesten még senki sem hallotta!⁶¹

A párizsi hangversenyek után Bartók április 16-án Frankfurtba utazott, hogy részt vegyen a *Fából faragott királyfi* és a *Kékszakállú herceg vára* ottani bemutatóján (többszöri halasztás után május 13-án került rá sor).⁶² Előtte egy hangversenyen szerepelt: április 24-én a Saalbau kistermében kisebb zongoradarabok mellett a Rebner-vonósnégyes primáriusával, Adolf Rebnerrel előadta a szonátát (a hegedűssel nagyon nem volt elégedett), majd a kvartett az 1. vonósnégyest játszotta.⁶³ A zeneszerző májusban tért vissza Budapestre, s több budapesti lapnak is beszámolva pozitívan értékelte új műve nemzetközi fogadtatását.⁶⁴

A németországi hangversenyek, valamint a színpadi művek előadásai kapcsán Theodor Wiesengrund-Adorno tollából két hosszú cikk jelent meg a *Neue Blätter für Kunst und Literatur* lapszámaiban.⁶⁵ Az esztéta e tanulmány méretű beszámolóiban kísérletet tett Bartók zenéjének általános jellemzésére is. Jóllehet életkorából adódóan – 19 éves volt mindössze – nem tudott és talán nem is akart megszabadulni bizonyos preconcepcióktól, melyek olykor klisékbe torzították az általa rajzolt képet,⁶⁶ Adorno figyelemre méltó megállapításokra jutott: a zene nagy atmoszférateremtő erővel való leírása mellett sokat megértett annak tartalmából is:

Das Stück entstammt Bartóks letzter Schaffenszeit und weist mit selbstherrlicher Deutlichkeit alle Merkmale rücksichtslos persönlicher Konsequenz auf. So mag es wohl den Freunden musikalischen Behagens und unerschütterter Spielsicherheit abstossend begegnen und mit dem Stigma subjektiver Willkür behaftet scheinen. Die aber willens sind, dem Drang des inneren Ohres sein Recht zu geben vor der Gewöhnung des äusseren, werden nicht allein übergeordnete Formgesetze aufspüren, an denen sich jedes technische Wagstück erst bewähren muss, – sondern schon im Sinnlich-Gegenwertigen des Klanges flutet ihnen ein runder, Fremder Wohllaut, mag sein, ähnlich dem einer fremden Sprache, der man den Sinn zutraut, auch wenn man ihn nicht begreift oder nur aus den Gebärden abliest. [...] Man gerät kaum in die falsche Tonart, wenn man dies Werk als beste zeitgenössische Kammersonate bezeichnet, hoffend, es möge vorbildhaft

61. Cslev 331.

62. BBjr/Krónika 197.

63. BBjr/Krónika 196., a recenziókat l. Ztt VII 222–223. Az előadással szemben érzett elégedetlenségéről Freund Etelkának május 9-én címzett leveléből értesülünk vö. Blev 281.

64. Vö. Ztt VII 218–222.

65. „Bartók Béla” és „Bartók előadások Frankfurtban” In: Adorno/Magyar zene 15–24.

66. Például: „Szülőföldjén túlárad a zene, a vándorok, forróvérűek, hontalanok muzsikája, akik mindazonáltal mégis odahaza vannak – a komorak és röghőzkötöttek zenéje ez, azoké, akiknek vérükbe ivódott a síkság végtelen horizontja, s ez határozza meg ritmusaikat is. Magyarok és cigányok találkoznak a hangzásban, amely hatásában váratlan és terebélyes, lovaglást és éneket érzékeltet, s ha fáradt is, ifjún duzzad és apad. Itt még megvan a helye a nagy Pán zenéjének, bakkecskehangjainak vaskos érzékiségéből egészen közel és hatalmasan tör elő a harmadiktól való rettegettség. A zene még a népiségen alapul, megvan még epikus időtlensége, amelyet megtagad a természeti közösségből kivált Én, mely a kort és saját sorsát viseli.” Adorno/Magyar zene 15.

beitragen zur Erneuerung jener Form, vor deren eiserner Forderung eine ganze Epoche des Musikfühlens alt werden, ganze Musikergenerationen erstarren konnten, und deren Sinn dennoch weit hinausweist über die Zeit, die sie schuf.⁶⁷

Néhány évvel később, 1925-ben a *Zeitschrift für Musik* hasábjain újra kifejtette nézeteit Bartók zenéjéről, benne a két szonátáról. A „Bartók Béla néhány alkotásáról” címet viselő tanulmány⁶⁸ jóval szakszerűbb, benne Bartók zenéjével kapcsolatban adekvátnak vélt formatípusok bemutatásával és értelmezésével. Jóllehet e modellek meghatározása sem nélkülözött bizonyos elnagyoltságot, kizárólagosságuk feltételezése pedig oktalanul egyszerűsítő, használható szempontokat adtak a szonáta analíziséhez:

Die Homogenität von Ich und Formen, Bartóks Glück und Enge, bedingt es, dass die möglichen Formtypen sich einschränken mit ihm. Es sind nur drei um die es sich müht: die Volksmusik hat sie vorgezeichnet als deklamatorisch durchbrochene Rhapsodie, als liedhaft geöffnete Monodie und als leidenschaftlich bewegten Tanz; er empfing sie als Kritik der westlichen Instrumentalformen, der Sonate, des Adagio, und des Scherzo oder Rondo, welche beiden bei ihm zu ihrem Ursprung wieder zusammenrücken. Im radikale Vollzuge der Kritik, in der reinen Darstellung der Typen erschöpft sich Bartóks Vermögen; er hat eigentlich nur drei Stücke geschrieben, und seine Entwicklung ist nichts anderes, als der Weg vor verborgenen Keimen zum luziden Sichtbarsein dieser Stücke. [...] Die erste Sonate ist dreisätzig, wie das zweite Quartett; ihre drei Sätze sind Bartóks der Stücke schlechthin. Der erste, rhapsodisch gelockert, hat Sonatenstruktur: das Thema wird geschlossen exponiert, ist aber melodisch-metrisch ganz frei; der zweite Hauptgedanke der ersten Gruppe wird mit dem Überleitungsteil verschmolzen; die zweite Gruppe bildet sich wieder aus zwei Gedanken, einem stockenden, sehr ungarisch gefärbten und einem ungestüm vorwärts leitenden, der in rascher Steigerung zur kurzen Schlussgruppe führt, die völlig verdämmt. Die Durchführung setzt dreimal an: zunächst wird zimbalmässig der erste Gedanke des zweiten Themas unklar, wie aus grossen Ferne heraufgeholt; dann beginnt Adagio das Hauptthema; endlich eröffnet eine Reminiszenz an der Überleitungsteil die dritte, lebhaft Durchführungspartie, deren motivischen Material der ersten Gruppe entstammt. Eine verkürzte Reprise gibt die Themen in der originalen Reihenfolge, doch völlig verwandelt. [...] Der zweite Satz (Adagio) bekennt seine monodische Abkunft schon in der instrumentalen Anlage: die Geige trägt ein langausgesponnenes Thema solo vor, das allein genügen sollte, die Behauptung melodischer Impotenz nicht tonaler Musik Lügen zu strafen; spät tritt das Klavier hinzu mit fremd schimmernden

67. Breuer/Adorno 403–404. „A darab Bartók utolsó alkotókorszakából származik és kényszerítő világossággal mutat rá kérelhetetlen személyes konzekvenciáinak valamennyi jellegzetességére. Meglehet, hogy a zenei élvezet és a rendíthetetlen játékoság híveire taszító hatással lesz, és a szubjektív önkény stigmájával terhesnek tűnik majd fel. Akik azonban a külsődleges hallás megszokásával szemben készségesen engednek a belső hallás utáni vágy jogainak, nemcsak olyan egymás fölé rendelt formai törvényszerűségeket fűrkésznek majd benne, amelyek minden technikai merészség előzetes hitelesítését igénylik; a hangzás érzéki jelenvalóságában lekerekített, idegen széphangzás árad feléjük, amelynek íve, igaz, tarka hídként, eme zene rejtett lényegéhez vezethet: e szép hangzás, meglehet, valamely idegen nyelvéhez hasonlít, amelynek jelentését elhisszük, még ha fel nem fogjuk is, vagy csupán az arcokról olvashatjuk le. [...] Aligha tévedünk hibás hangnembe, ha ezt a művet a legjobb kortársi kamaraszonátának ítéljük, remélve, hogy példaképpül szolgálhat ama forma megújításához, amelynek vaskövetelményeitől egy egész korszak megvénült, muzsikuskörméretű egész sora megmerevedett, s amelynek jelentése mégis messze túlmutat azon a koron, amely létrehozta.”

Adorno/Magyar zene 19–21

68. Adorno/Magyar zene 26–33.

Dreiklängen. Wieder beginnt die Geige, wieder grundiert das Klavier den Abgesang akkordisch. Über einen wiederholten Kontra-Fis des Klaviers, das dichte Stille umlagert, erhebt sich in jähren Akzenten ein Mittelabschnitt, er gliedert sich zweiteilig, jeder Teil beginnt über einem Orgelpunkt und wird dann vom Klavier selbstständig weitergesponnen, bis der zweite in Geräuschen verrint. Dann wieder die Geige, mit dem ersten Lied, begleitet nun; bald umspielt sie ihre Linie zigeunerhaft variierend, schliesslich konzentriert sie sich zu einem harmonisch warm durchstrahlen Melos von von äusserster Intensität und verliert sich dann ins Weite, woher sie zog. – Der dritte Satz ist Rondo capriccioso und stilisierter Czardas zugleich; ganz einfach gefügt, merklich nach cis-moll auslugend, hat er grosse thematische Prägnanz und synkopischen Reiz. – Die Sonate ist pianistisch und violinistisch ausserordentlich anspruchsvoll und bietet Virtuosen manchen Stachel; sie belohnt durch die Reife, mit der sie die Versöhnung des musikalischen Innen und Aussen eben möglich. Einmal noch ist dem Sonatenschema ein Werk abgetrotzt, das bestehen dürfte.⁶⁹

Az *I. szonáta* 1922-ben további hangversenyeken is felhangzott Bartók előadásában: augusztus 7-én Salzburgban az ősbemutató hegedűsével, Mary Dickenson-Aunerrel játszott. ⁷⁰ Erről a koncertről röviden tájékoztatta Calvocoressi augusztus 20-i levelében, melyből kiderül, hogy hibákat talált az előadásban, ezért megkísérli Waldbauert és Székely Zoltánt rávenni a darab betanulására. ⁷¹ Mindenekelőtt azonban Arányi Jelly elsőbbségét hangsúlyozta e tekintetben is:

Sollte ich in England Violin-Klaviermusik spielen, so würde ich dies freilich am liebsten mit Miss Arányi tun, da ich ja schwerlich eine andere entsprechende Violinistin finden könnte. So z. B. wurde meine I.

69. Breuer/Adorno 413–414. „Az Én és a formák homogeneitása – Bartók szerencséje és egyben szűkössége – feltételezi, hogy a lehetséges formatípusok száma korlátozódik. Közülük csupán háromnak a megoldásán fáradozik; valamennyit a népzene rajzolja elő: a deklamatorikusan áttört rapszódia, a dalszerűen nyitott monódiát és a szenvedélyes, mozgalmas táncot. Bartók ezt az üzenetet a nyugati hangszeres formák, a szonáta, az adagio, a scherzo vagy rondó kritikájaként fogta fel. E formák nála ismét eredetükig nyúlnak vissza. A kritika radikális érvényesítésében, a típusok tiszta megjelenítésében merül ki Bartók minden képessége, voltaképpen mindössze három darabot írt, s fejlődése nem egyéb, mint e darabok útja a rejtett csíráktól a világos érzékelhetőségig. [...] Az I. szonáta, akár a II. quartett, háromtétel: három tétel voltaképp Bartók három darab típusa is egyben. A rapszodikus fellazított első tétel szonátaszerkezetű; a témát zártan, ám melodikus-ritmikus tekintetben egészen szabadon exponálja; az első témacsoport második főgondolatát átvezetőrésszel olvasztja egybe; a második témacsoport ismét két gondolatból formálódik ki, az első konok, igen magyaros színezetű, a második mérhetetlen erővel előre törekszik s gyors fokozással vezet a teljesen elboruló zárócsoporthoz. Háromszor indul neki a kidolgozás: cimbalomeffektussal, mintegy a távoli messzeségből merül fel a második téma első gondolata; ezután a főtéma indul, adagio tempóban; végül a harmadik, eleven kidolgozási szakaszt az átvezető rész reminiscenciája indítja, motivikus anyaga az első témacsoportból származik. Rövidített repríz eredeti sorrendben, ám teljesen átalakítva sorakoztatja a témákat. [...] A második tétel (Adagio) már diszpozíciójában is hangszeres eredetéről vall: a hegedű szélesen szólt játszik, s már ez is elegendő ahhoz, hogy hazugságnak bélyegezze a nemtonális zene melodikus impotenciájára vonatkozó állítást; idegenül csillámló hármashangzataival sokkal később lép be a zongora. Ismét a hegedű kezd, ismét a zongora alapozza meg akkordikusan a kicsengést. Váratlan hangsúlyokkal bontakozik ki a középrész a zongora sűrű csend övezte, ismételt kontra-fisz hangja fölött. Tagolása kétrészes, mindkét szakasz orgonapont fölött indul s a zongora mindkettőt önállóan szövi tovább, míg a második szakasz végül zörejekbe foszlik szét. Ismét a hegedű következik, a kezdet énekével, zongorakísérettel immár, dallamvonalát csakhamar cigányosan variálva járja be, végül harmóniailag melegen átvilágított, rendkívül intenzív dallamosságra koncentrál, ez azután a messzeségbe vész, amelyből útra kelt. – A harmadik tétel egyszerre Rondo capriccioso és stilizált csárdás; szerkezete egyszerű, észrevehető, hogy a cisz-moll hangnemet kémleli. Tematikája rendkívül pregnáns, szinkópáinak varázsa van. – A szonáta mind pianisztikus, mind hegedűs szempontból egyaránt rendkívül igényes, s töviseket ígér a virtuózoknak, de a mű lényeges tartalmakat megformáló érettséggel jutalmazza előadóit; egyedülálló, ahogy kihasználja azt a pillanatot, amely épp hogy lehetővé teszi még a zenei „bent” és „kint” összebékítését. A szonátaszémából még egyszer, olyan alkotást csikar ki, amely helytállhat önmagáért.” Adorno/Magyar zene 28–29.

70. Bbjr/Krónika 198.

71. Mindkét művésszel csakhamar elő is adta a darabot.

Violinsonate in Salzburg wiederum schlecht gespielt (wenn auch nicht so skandalös schlecht als in Frankfurt).⁷²

Nun versuche ich die Sonate hier mit Waldbauer und den jungen Violinisten Székely durchzunehmen; ich hoffe, beide werden sie ganz anständig spielen; doch bin ich – da ich das Spiel beider schon kenne – leider darauf gefasst, dass beide das Werk bei weitem nicht mit jener wunderbaren Vollkommenheit vortragen können, in welcher wir das Glück hatten es von jener unvergleichlichen Künstlerin zu hören.⁷³

A másik jelentős előadás a magyarországi bemutató volt, Budapesten, 1922. december 20-án a Zeneakadémia Nagytermében, Waldbauer Imre közreműködésével:⁷⁴ a szonátát 1923. január 1-én újra eljátszották.⁷⁵

Érdemes a budapesti bemutató kritikáiba is beletekinteni:⁷⁶

Régi magyar parasztmuzsikánk, amelyből Bartók művészete kivirágzott, a nyugat-európai népzenevel ellentétben nem ismeri a részarányos-architektonikus felépítést, amint a magyar művészet lírai szellemétől is távol áll az elvont szimmetria. Viszont a szonáta a legkristályosabb mozarti alakjában par excellence architektonikus forma. Geometrikus vázát Beethoven törte át először a romantika szellemével. Három tétele: küzdelem, magábaszállás, megváltás. Bartók Beethovenhez hasonló úton haladt s mint Beethoven utolsó szonátaiban, ő is a szonátát a romantikán keresztül új klasszikus, csakhogy sajátosan magyar mondanivalója befogadására alkalmas egységgé értékelte át. A témák nem különülnek el, nem helyezkednek szembe egymással, visszatéréskor elváltoznak, sőt egybeolvadnak, felépítésük a „továbbcsövő képzelet” munkája. Bartók két vonósnegyesében tökéletesen megoldotta nehéz feladatát, a monumentalitás legnagyobb magaslatára azonban hegedű-zongora-szonátájában jutott el. Ilyen mélyen egyedül Beethoven Kreutzer-szonátája nyúlt az emberi lélekbe s műfajának egyetlen remekműve sem ragadta meg ennyire gyökerében a zongora-hegedű szintézisét. Az első tétel komor tragikus hangulata csak a záró-akkord hegedűnagytercében oldódik fel a következő tételbe pillantó várakozássá. Oktáv ugrásokkal feloldott kísérteties arpeggio-szerű zongoraakkordok a Debussy emlékének ajánlott népdalfeldolgozás sötét hangulatát idézték lelkünkbe; a zongora általában az Improvizációk klasszikusan zárt technikájából indul ki. Bensőséges, Kodály lírájára emlékeztető hegedűpanasszal szólal meg a lassú tétel. Micsoda szédítő fejlődés a II. szvit basszus-klarinét szólójától eddig a fojtott drámaiságú kantilénáig! Egyszerű hármassal hangzattal belépő zongoraakkord jelképezi a tétel minden küzdelmet vágyba pihentető hangulatát. Csak a középső részen izzanak át elfojtott szenvedélyek. A magyar költészet paraszti fantáziája nem ismer transzcendentális ideálokat. A harmadik tétel rondója ezért nem hoz földöntúli megváltást. Táncos harcikedv, harsogó kacaj, földszagú, vad humor tobzódása, a pesszimizmus belső hangját túlkiabáló lélek megtérése ez, a tragikus élet, mely mégis csak Élet! *Pesti Napló*, 1922. december 22. – Tóth Aladár⁷⁷

72. Vö. 63. lábjegyzet.

73. Bartók/Calvocoressi 215–216.

74. BBjr/Krónika 202., a recenziókat l. Ztt VII 240–242.

75. BBjr/Krónika 202., a recenziókat l. Ztt VII 243.

76. Ztt VII 240–243.

77. Ztt VII 240–241.

Tóth Aladár persze az életmű alapos ismeretével tárgyalta a darabot, így közelebb is jutott hozzá a külföldi recenzensek legtöbbjénél. Nem mindenki bizonyult hasonlóan avatott Bartók-értelmezőnek: a *Pester Lloyd* kritikusa, Molnár Géza dolgozatában már keverednek a Tóth Aladáréhoz hasonló telitalálatok kevésbé találó megállapításokkal.⁷⁸ Az előbbi kategóriába a hangszerek tematikai függetlenségének hangsúlyozása, a két hangszer-individuum „szenvédélyes találkozásának” finom leírása tartozik; utóbbiba a lassú tétel párhuzamba állítása a nagyheti *Tenebrae-officium*mal.

Az első előadásokat követően Bartók számos alkalommal tűzte műsorra az *1. szonátát*, a műnek 1923. február 27. után mindazonáltal vetélytársa támadt a *2. szonátában*, melyet a későbbiekben szívesebben (és gyakrabban) is játszott. Kivételes alkalomnak számított az a néhány hangverseny, ahol mindkét művet előadta – ezek közül is kiemelkedik az 1923. május 7-én Londonban, a Contemporary Music Centre-ben rendezett koncert, amelyen Arányi Jellyvel egyetlen alkalommal szólaltatta meg egy estén a neki ajánlott két szonátát.⁷⁹ A kompozíció keletkezéstörténetét az elsőkiadás (UE 7247) 1923-as megjelenése zárja le.

78. Ztt VII 241–242.

79. Macleod/Arányi 138–139., Rakos/Hegedűjáték 102., Gillies/Britain 140.

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) (BB 84)**Forráshelyzet**

Az *1. szonáta* forráslánca a Somfai László által az 1918 utáni időszakra vonatkozóan tipikusnak mondott Bartók-stemmák szinte minden elemével rendelkezik: vázlat, folyamatfogalmazvány, kopista által készített és szerzői javításokkal ellátott másolatok (az első előadásokon használt játszó- és az elsőkiadás előkészítéseként funkcionáló metszőpéldányok) és az elsőkiadás nyomtatott formájának szerzői korrektúrája egyaránt rendelkezésre áll.¹

A mű vázlatai a *Fekete zsebkönyv*ben (BBA BH 206) találhatók. A folyamat-fogalmazvány (PB 51 VPS1) alapján Bartókné Ziegler Márta készítette el az „op. 21” jelzéssel ellátott tisztázatot (külön zongora- és hegedűszólamot – BBA1987), melyet Bartók kijavított, s az első előadások alkalmával játszópéldányként használt.² Az 1923 májusában megjelent, majd novemberben utánnymott UE elsőkiadás (UE 7247) számára Bartókné Ziegler Márta újabb másolatot (külön zongora- és hegedűszólamot) készített (PB 51VPFC2 és VFC2), melyet Bartók ismételtén kijavított. Az elsőkiadás előkészített példányát az Universal korrektúrára megküldte Bartóknak: az átnézett-javított kotta 1923. március 27-én érkezett vissza a kiadóhoz. Az 1923 májusában 309 példányban megjelent elsőkiadást követő novemberi utánnymásból 1924 márciusában 280 példány még eladatlan volt, így csak 1927-ben került sor a 3. utánnymásra (300 példányban), Bartók néhány kisebb korrekciójával.

Vázlat:**BBA BH206 / *Fekete zsebkönyv* fol. 24^v–27^r**

A szonáta vázlatai a *Fekete zsebkönyv* 24^v–27^r oldalain találhatók, a *Csodálatos mandarin* zárótaktusai és a *2. hegedű-zongoraszonáta* első feljegyzései között. Somfai László 1920 augusztusára teszi az első ötletek lejegyzését,³ a legfinomabb filológiai módszerekkel részletesen elemezve azokat, az írásrészletek feltételezhető sorrendjének megállapításával.⁴

Analízise szerint feltehetően a nyitótétel 7–7⁺⁴-ig tartó szakaszát előlegező, eredetileg kettősfogásos hegedűtémának gondolt, később a zongorának jutó frázis a darab első lejegyzett részlete (a 25^r 1. sorában).⁵ Ezt követően a három tétel indulását vázolta fel Bartók: a 24^v oldalon az 1. tételét 2⁵-ig; a 25^r 3. sorától a finálé bevezetésének akkordjai és a virtuóz tizenhatod-futamok első hulláma

1. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 25–33.

2. Somfai/Vázlatok II 22.

3. Somfai/Filológia 271., Somfai/Dating Sketches 125–127.

4. Somfai/Vázlatok II, Somfai/Filológia, Somfai/Dating Sketches.

5. Somfai/Dating Sketches 123.

látható (a tétel elejétől a 7³-ig). Végül a 25^v tartalmazza a lassú tétel hegedűszólós indítását a tétel elejétől a 3³-ig (a 12–15. ütem kidolgozása a 26^r tetején, saját maga által húzott kottasorban folytatódik).

Az összesen hatoldalnyi vázlat további területeit (26^r–27ⁱ) legnagyobb részben az 1. tétel fontos részletei töltik ki (a 26^r 1–3. sorában mindazonáltal a finálé tizenhatodfutamainak folytatása is helyet kap 5⁴-től 7⁴-ig): négyütemnyi a 3. téma továbbfejlesztéséből (5⁺²-től 5⁺⁶-ig); a rekapitulációból az 1. téma visszatérésének egy részlete (21⁻⁵-től 22⁻³-ig), folytatása a 26^v 1. sorában egészen 22⁻¹-ig jut. Mellette a 24² hegedű barriolage-figurájának első formája látszik, melyet a hozzá tartozó zongoratóka követ: a 3–4. sort a majdan a 24–25⁴-ben megjelenő, tükörmozgású akkordok töltik ki. Az 5–10. sorban terjedelmesebb skicc vázolja fel a kidolgozási rész központi szakaszát (17–18²). Végül a 26^v alján indul és a 27^r 1–2. sorában fejeződik be a rekapituláció a 25–26⁻⁵-ben megjelenő, szinkópáló, először tükörmozgásban, majd párhuzamosan felfelé kígyózva haladó zongoraszólamának első leírása.

A 27^r 4–5. sorában egy 6/8 metrumú, utóbb felhasználatlan vázlat is helyet kapott: Somfai a lassú tétel részletével hozza összefüggésbe.⁶

Fogalmazvány:

PB 51 VPS1 / 31+5 pp.

Az *I. Violinsonate* címben a szám és a műfajmegjelölés közé Bartók utólag toldotta be a *Klavier* szót. A 2. tétel tempójelzése eredetileg *Lento* volt – törölte, helyére *Adagiót* írt. Az 1. tétel végén az „1921. október 26.”, a 3. tétel (egyben a fogalmazvány) utolsó ütemei után az „1921. december 12.” dátum olvasható.⁷

A fogalmazványhoz tartozó öt toldalékoldal közül az elsőt (a lassú tételhez csatolva) a 3. tétel végleges indításának kidolgozása található (három szisztémában, a felső üresen hagyva a hegedűnek), hosszú nyíllal átvezetve a következő oldalra. A finálé a 22-től induló szakaszának ritmusát is itt alakította ki Bartók (az ütemhangsúlyok eltolásának próbálgatásával, az ütemvonalak átrendezésével), valamint feljegyezte a 26⁻⁸-tól felhangzó „bicegő” jobb kéz-dallamot hét ütemben, a lezárás eltér a végleges verziótól.

Négy függelék-oldal a fogalmazvány végén kapott helyet:

- a 13. oldal, vagyis a 2. tétel 7² és 7⁻¹ ütemének kidolgozása. A lap folytatásában a *Kékszakállú herceg vára* javításai, pótlásai láthatók: minden bizonnyal az opera UE elsőkiadása 1921 októberében (a szonáta kompozíciós munkájával egy időben) végzett korrektúrájának dokumentumai.
- a 25. oldal vázlata: a finálé a 28-tól a 31⁻³-ig terjedő szakasza első formájának rögzítése sok apró javítással (főleg a hegedűszólamban). A 31⁻³-as ütem szökdécselő motívumát még egy ¾-es ütemen át

6. Somfai/Vázlatok II 23.

7. Somfai/Filológia 264.

szekvenciázva folytatta Bartók, majd a vázlat megszakad. Ugyanezen a lapon két soros vázlat a *Fából faragott királyfi* három tételes szvitváltozatához.⁸

– vázlatok a 30–31. oldalhoz, a 46⁺⁵-től a zárótétel végéig (az utolsó hat ütem új oldalra csúszik át, csak a hegedűszólam feljegyzésével, a zongora akkordjaira ÷ jel utal). 47⁻⁶-tól 49⁻²-ig a hegedűszólamban rengeteg kisebb-nagyobb javítás, a tizenhatodfutamok többszöri átírásával.

Játszópéldány:

BBA 1987 / Bartókné Ziegler Márta másolata, Bartók javításaival-hozzáátételeivel, „op. 21” jelzéssel 48+18 pp.

A Bartók által beírt megjegyzések egyfelől a tempókra és előadásmódra vonatkoznak, másfelől próbajelek. Az 1. tételben 20⁺³⁻⁴-nél nagyobb javításra volt szükség: úgy tűnik, eredetileg egy ütemnyi helyre zsúfolt be Márta a két ütemet – a kérdéses helyet utóbb leragasztotta, s a második papírrétegre írta le a végleges szöveget. A 20⁺⁶⁻⁸-ben hasonló korrekcióra került sor: most a 20⁺⁶⁻⁷ ütemek szorultak össze: Márta ismét fölragasztott papíron javított – ezt a lapot a kotta restaurálásakor azonban véletlenül fejjel lefelé ragasztotta vissza a kottába a restaurátor. A 20⁺⁸ után következő 4/4-es ütemmutató a szisztéma végén már a helyes „fordításban” szerepel s a pedáljeleket is a helyes állásban pótolta a szakember (valószínűleg utóbb – lejjebb helyezkednek el, mint a sor első felében bejegyzett pedáljelzések). A 3. tételben 14-nél „wenden Klavier dann Geige” utasítás a lapozónak.

A hegedűszólam ujjrendekkel ellátott, a technikailag nehéz, problematikus helyek gondosan be vannak rendezve. A 3. tétel 15⁻³-ban „sord” jelzés nagy írott betűvel, bekarikázva, 18-ban ceruzás „senza sord.”

Metszőpéldány:

PB 51VPFC2 és VFC2 / UE 7247 elsőkiadás (1923) metszőpéldánya hegedűszólammal, Márta másolata Bartók javításaival, 47+22 pp.

A zongoraszólam metszőpéldánya német nyelvű, bőséges kommentárral készíti elő az elsőkiadást.

8. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 312.

Korrektúra:**PB 51VPFC1 és VFC1 / az UE elsőkiadás javított példánya**

Viszonylag kevés javítás: néhány hanghiba helyesbítése mellett elsősorban a tempójelzéseket korrigálta Bartók. Több alkalommal az adott metronómszámhoz negyed helyett nyolcad társult (fordított esetre is akad példa): például a 2. tétel hegedűszólamában 5^{+1} -nél a metronómszámot így javította $\text{♩} = 60\text{--}56$ helyett $\text{♩} = 60\text{--}56\text{-ra}$. (A zongora szólamában helyesek a metronómszámok.) Ez a javítás a hegedűszólam kiadásába nem került be, ahogy 11^{+3} -nál a $\text{♩} = 60\text{-at}$ $\text{♩} = 60\text{-ra}$ változtató korrekció sem. A partitúra és a hegedűszólam között akadnak eltérések: előbbi értelemszerűen kevésbé törekszik az előadásmód minden részletének árnyalt visszaadására, az utóbbiban az első előadások hegedűsei által a kéziratokba bejegyzett ujjazatok-vonások közül Bartók az elképzelésével megegyező, a hangversenyek során kipróbált megoldásokat véglegesítette.

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) (BB 84)**Elemzés****1. tétel**

A nyitótétel elemzései általában három szempont köré csoportosítják mondanivalójukat: az első a két hangszer tematikus önállósága.¹ A második a kortárs zene Bartók-recepciója, az alkotóműhelyt ért hatások kérdése: széles körben elfogadottnak mondható a 2. bécsi iskola illetve a magyar népzene befolyásának elismerése,² s egymást felülbíráló dolgozatok szólnak Szymanowski hegedűműveinek hatásáról.³ A harmadik: a klasszikus szonátaforma-modell megvalósulása a tételben.⁴

A partitúra talán legszembeütőbb újdonsága, az egymástól független tematikát hordozó szólamok ideája Bartókban már korán megfogalmazódott:⁵ a szonátában való realizálása ugyanakkor mintául tekinthetett Debussy 1917-ben befejezett hegedű-zongoraszonátájára, melyet éppen a komponálás idején, 1921. április 23-án a Zeneakadémia nagytermében adott elő először nyilvánosan Székely Zoltánnal.⁶ (Nem tudni, pontosan mikor ismerte meg a művet, de nem kizárt, hogy már röviddel 1917-es megjelenése után megvásárolta vagy megkapta a kottát.) Nyilván nem került el a figyelmét, hogy a Debussy-szonáta nyitótételének első felében (egészen a 146. ütemig) a hegedű és a zongora szólamai között egyáltalán nincs tematikus kapcsolat, s a folytatásban is csupán egy-egy rövid imitációs szakaszra szorítkozik a hangszerek együttműködése.⁷

Hasonló tapasztalatokat szerezhetett Szymanowski hegedű-zongoraművei, a *Mythes* (1915) és a *Notturmo és tarantella* (1915) tanulmányozása, gyakorlása és előadása során: a darabokat feltehetően Arányi Jelly közvetítésével ismerte meg, 1921. szeptember 24. és október 6. között.⁸ 1921. november 12-én a Vigadóban (Székely Zoltán partnereként) ő zongorázott a *Mythes* budapesti bemutatóján,⁹ 1923. november 30-án, a londoni Aeolian Hallban Arányi Jellyvel pedig a *Notturmo és tarantellát* tűzte műsorára.¹⁰ (A hegedű és a zongora tematikájának elválasztására a *Mythes* 1. tétele – *La Fontaine d'Arethuse* – mutathatta számára a legmarkánsabb példát.)

Vikárius László más oldalról, az elvetélt Geyer Stefi-kapcsolat egyik, 1907–08-ból idesugárzó következményeként a férfi-nő kapcsolat lehetetlenségének kifejezését látja e különleges kompozíciós

1. Ztt VII 217., Gillies/Szymanowski 155., Kárpáti/Kamarazene 276., Seiber/Chamber Music 23., Somfai/Filológia 264., Stevens/Bartók 206., Tallián/Bartók 152., Wightman/Szymanowski 163., Laki/Violin Works 136., Griffiths/Bartók 104.

2. Tallián/Bartók 152., Wilson/Violin Sonatas 145., Griffiths/Bartók 100., Seiber/Chamber Music 24.

3. Kroó/Bartók-kalauz 107–108., Seiber/Chamber Music 24., Stevens/Bartók 206–208., Griffiths/Bartók 101.

4. Kárpáti/Kamarazene 278., Kroó/Bartók-kalauz 111. ill. Wightman/Szymanowski, Gillies/Szymanowski és Vikárius/Modell.

5. L. Selden-Góth Gizella visszaemlékezése Ztt VII 249. vö. Gillies/Remembered 49.

6. BBjr/Krónika 186., kritikai fogadtatás Ztt VII 158–160.

7. Vö. Griffiths/Bartók 104. A Debussy-szonáta ezen túlmenően a 2. szonáta koncepciójára sem maradt hatástalan: a nagyformát átszövő tematikus kapcsolatok rendszerének kialakításában mutathatott példát Bartóknak.

8. Somfai/Vázlatok II 21., Vikárius/Modell 113., Griffiths/Bartók 104.

9. BBjr/Krónika 189., kritikai fogadtatás Ztt VII 161–162.

10. BBjr/Krónika 212.

stratégia alkalmazásában.¹¹ Nem elképzelhetetlen, hogy ez a megfontolás – ha talán nem is tudatosan – szintén szerepet játszott: az Arányi Jelly iránti érzelmi fellobbanás újra felszínre hozhatott régi emlékeket.¹²

Laki Péter ugyanakkor megjegyzi, hogy a szólamok komplexitása lehetetlenné teszi leegyszerűsített sémákban való értelmezésüket: bár a hegedű anyagát inkább hosszú legato-frázisok, a zongoráét akkordikus írásmód és darabos, ütőhangszeres jellegű ritmikus gesztusok jellemzik, ezek mindkét szólamban egyaránt megjelenhetnek, ahogy a nyugati zene és a népzene inspirációja is egyformán kimutatható bennük.¹³

Mármost sarkalatos kérdés, hogy a hagyományos szonátaforma-modellel miként kerül összhangba ez a különleges tematika. A formarészek határai világosan megrajzoltak: az expozíció az 1–95. ütemig (10), a kidolgozási rész a 96–186. ütemig (20), a rekapituláció a 187–260. ütemig (26⁺⁷) tart, majd rövid Kóda csendíti ki a tételt (260–274. ütem). A három formarész közül az első kettő megközelítőleg azonos hosszúságú (95 és 90 ütem) s bár az erősen tömörített rekapituláció lényegesen rövidebb (74 ütem), a Kódával együtt a tétel utolsó nagy szakaszát egyensúlyba hozza az előző kettővel (88 ütem). Nyilván ezek az arányok indították arra Wilsont, hogy háromrészes szerkezetről írjon dolgozatában.¹⁴

Ugyanő a harmóniai struktúra különleges megszervezésében és a szonátaforma egyes szakaszainak új dramaturgiai funkcióval való felruházásában, a variálás Bartókra jellemző kifinomult alkalmazásában,¹⁵ míg Kroó a rögtönzésjelleg hangsúlyozásában talál a zene újszerű, sajátos vonásainak leírására alkalmas új szempontokat.¹⁶ Somfai a teljes szonáta narratívájának meghatározása után a nyitótételt „emfatikus art-music”-ként értékeli: eredetiségét hangsúlyozza, amikor a kortársak műveinek nem tulajdonít különösebben fontos szerepet a kompozíció tervének alakulásában. Véleménye szerint Bartók nem kevesebbre vállalkozik itt, mint a nagyformátumú koncertdarab ideájának a zenetörténeti előzményektől bizonyos értelemben független újragondolására.¹⁷

Az expozíció *in medias res*-jellegű kezdőütemeiben a zongora nyugtalanul hullámzó akkordfelbontásaival a hegedű szélesen ívelő, expresszív témát (A) állít szembe.¹⁸ (74. kottapélda) A zaklatott, *appassionato* tételkezdet (s bizonyos értelemben a teljes tétel) sajátos atmoszféráját Bartók egy megjegyzése segít pontosabban megragadni. A zeneszerző 1922. április 3-án, Londonból való elutazása után már Párizsból Arányi Hortense-nak írt, érzelmes hangú levelében vallomásszerű kijelentést tett darabjáról:

11. Vikárius/Modell 116. E tekintetben Frigyesi Judit a két hangszer kapcsán a hegedűről, mint a „Más”, a zongoráról, mint a „Én” megszemélyesítőiről beszél, a vonós hangszert a nőiség, a billentyűst a férfiasság hordozójaként mutatva be. Laki Péter vitatja e kettősség konkrét megjelenését a művekben vö. Laki/Violin Works 133–134. és Macleod/Arányi 138.

12. Bartókot az 1910-es években erősen foglalkoztatta a téma, többek között színpadi műveiben és a Gombossy Klára-affér ihlette dalciklusaiban.

13. Laki/Violin Works 136.

14. Wilson/Violin Sonatas 247.

15. Wilson/Violin Sonatas

16. Kroó/Bartók-kalauz

17. Somfai/Progressive Music 501., Somfai/The Two Sonatas 93.

18. Vö. Kárpáti/Kamarazene 276., Seiber/Chamber Music 23.

A tenger gyönyörűen háborgott, akárcsak a hegedűszonáta 1. tétele.¹⁹

Nyilván nem előre meghatározott programról, hanem a természeti kép és a zene között adekvátnak érzett párhuzamról van szó.

74. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – a tétel kezdetétől 1⁶-ig

Allegro appassionato. (♩ = 72 - 80)

Violino.

Piano.

p *mf*

A textúrát Wightman közvetlenül Szymanowski zongoraműveiből eredezteti,²⁰ Vikárius László finom analízise ugyanakkor kimutatta kapcsolatát az *Ady-dalok* negyedik darabjával is.²¹ Az idézett Bartók-

19. Bartók/Arányi 168.

20. Wightman/Szymanowski 161.

21. Vikárius/Modell 117.

„vallomás” kerül itt új összefüggésbe: a szóban forgó Ady-vers címe ugyanis *Egyedül a tengerrel* – s az olyan sorok, mint például a „*Lent zúg a tenger, a tenger örül*” vagy „*A daloló vad tengert hallgatom*” esetleg inspirálhatták mestert a költemény és zene rejtett összefüggésének verbális megfogalmazására. (A levél személyes hangvétele, nosztalgikus búcsú-hangulata sok mindenben közös az Ady-szöveggel – ráadásul mindkettő inspirálója egy kudarcos szerelmi viszony volt.)

Kárpáti János szerint a hegedűtéma hangközviszonyait egyre tágító írásmód mintáját a 2. *vonósnégyes* adja.²² a hárfaszerű akkordfelbontásokkal kísért expresszív hegedűdallam ötlete azonban már korábban is felfedezhető az *1903-as hegedűszonáta* 1. tételének melléktémájában (10–14. és 203–207. ütem, illetve különösen a kidolgozási rész 75–77. ütemében). Mindenesetre az 1. *szonáta* egyik alaprétegéről van szó: a *Fekete zsebkönyv* tanúsága szerint az első ütemek szinte változtatás nélkül jelennek meg a vázlatokban.

A *Fekete zsebkönyv* 24^v oldalán (a *Csodálatos mandarin* zárótaktusait követően) az első ütemektől a 2⁵-ig terjedő szakasz látható, két szisztémás lejegyzésben (alsó a zongorának, felső a hegedűnek). A zongoraszólam 1⁺¹-nél megszakad, folytatása 2⁶-tól.

A zongora által megszólaltatott tízhangos halmazt a hegedű c- és esz-hangjai tizenkét hangos komplexummá egészítik ki – a zenei anyag alapállapotát rögzítve, melyből organikusan bomlik ki majd a tétel.

1⁺¹-ben, még a hegedűtéma befejezése előtt, a zongora új, kemény vágású, állandóan új és új alakot öltő témával (B) jelentkezik.²³ Somfai László szerint ez a mű első lejegyzett gondolata (a *Fekete Zsebkönyv* 25^r oldalának első sorában) és eredetileg nem a zongora, hanem a hegedű szólamába szánta Bartók; emellett felhívja a figyelmet az *Etűdök zongorára* (BB 81) első darabjával való tematikus kapcsolatra: az 1. *etűd* 38–42. és 119. ütemében duktusában igen hasonló téma hangzik fel.²⁴ Az 1⁺⁶-ot követően az eddig hallottakhoz két új anyag csatlakozik: a hegedű második témája (C) a zongora második témájával (D) társulva az expozíció melléktéma-területét indítja el.²⁵ **(75. kottapélda)**

22. Kárpáti/Kamarazene 276–277.

23. Kárpáti jambikus ritmusúnak nevezi és a tétel melléktémájának tekinti vö. Kárpáti/Kamarazene 278.

24. Somfai/Filológia 270–272.

25. Somfai/Dating Sketches 126. Seiber e téma kapcsán jegyzi meg: Bartók „e kísérleti korszakában közelebb jutott Schoenberg bécsi iskolájához, mind pályája során bármikor” vö. Seiber/Chamber Music 23.

75. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 1⁺⁶– 2⁺⁷

Félreismerhetetlen valcer-intonáció²⁶ áll szemben a kezdet feszült–expresszív zenélésével, karakterben (*espressivo*, majd *agitato*) és a játékmód tekintetében is újdonságként (Laki Péter az *Ady-dalok* első darabjára és a *Szvit* op. 14 lassú tételére utal vele kapcsolatban).²⁷ A 2⁺³-tól induló *agitato* zongoraszólama ugyanakkor a jambikus B-témára is vissza- (s csakhamar) előretekint.

Ez a valcerzene szintén része a *Fekete zsebkönyv* vázlatainak: a 24^v utolsó két sorában indul (2⁻⁶⁻⁵) s (egy nyíllal átvezetve) a 25^v utolsó két sorában folytatódik, 2⁺⁶-ig közel végleges szöveggel.

A folytatásban, 3⁺¹-től az első pillanatban nehezen értelmezhető szakaszához érkezik az exozíció. A hegedű visszatér az A-téma variált formájához, melyet 6⁺¹-ig újra bemutat, a hangközviszonyokat „meglehetősen szélsőségesen”²⁸ kitágító továbbfejlesztésével együtt. 5⁺¹-től a téma utótagjából alakítja ki Bartók a szakasz zárórészét a hegedűszólamban. A zongoraszólam viszont a B-témát állítja szembe a hegedűtémával.²⁹ (76. kottapéllda)

26. Vö. Somfai/Vázlatok II 25.

27. Laki/Violin Works 136.

28. Vö. Kárpáti/Kamarazene 276.

29. Griffiths felhívja a figyelmet az akkordok felépítésének szabályosságára: a jambus első tagjára tritonusz+kis szext, a másodikra tiszta kvart+kis szext esik (oktávban kettőzve), utóbbit még egy nóna is színezi, mely a harmónia alaphangjával kis szekundus súrlódásban áll (gisz-a). A kis szext-hangköz a harmóniaképzésben elemzeten túl a tétel tematikájában is kulcsszerepet kap Griffiths szerint vö. Griffiths/Bartók 102., Seiber/Chamber Music 23.

76. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 3⁻¹–3⁺⁷

The musical score is for the first movement of Bartók's First Violin and Piano Sonata. It is written for violin and piano. The tempo starts as 'molto' and then changes to 'a tempo (vivo)' with a tempo marking of a quarter note equal to 112. The piano part features a complex arpeggiated texture. The second system includes markings for 'calmandosi' and 'tranquillo' with a tempo change to a quarter note equal to 96. The piano part continues with a 'cresc.' marking and a '6' measure rest.

A 3⁺⁶ és 4⁺⁴ után a zongora a kezdőütemek akkordfelbontásait is felidézi, hogy 5⁺¹-től azután szélesen ívelő, melodikus frázisokkal jelentkezzen (melyek a tétel egy későbbi pontján szintén megjelennek majd). Az expozíció első formarésze ekként önmagába visszazáródó, háromtagú formát alkot.

A 6⁺¹-től a 8⁺¹-ig tartó második szakaszt a hegedű d'-hangból kiinduló, egyre nagyobb hullámokat vető akkordfelbontásokkal indítja, majd 6⁺⁶-tól a centrumra épített (a pillérhangot gisz és b támasztja meg), arpeggio- és ondeggiando-technikát alkalmazó szövetet játszik.³⁰ Több elemzés utal rá, hogy ez a játékelem Szymanowski közvetítésével lett Bartók arzenáljának része, s joggal hívják fel a figyelmet későbbi megjelenésére a nagy *Hegedűverseny* 1. tételében, a cadenza indításánál.³¹ Somfai László azonban rámutatott, hogy Bartók már a Szymanowski-művek megismerése előtt felvázolt egy hasonló ötletet a *Fekete zsebkönyv*ben.³² Mivel a hegedűjáték egyik hagyományos játékeleméről van szó, azt a repertoár alapl műveiből is megismerhette, találkozhatott vele például Mendelssohn *e-moll hegedűversenyében* (melyet édesanyja visszaemlékezése szerint már 1893–94-ben, Besztercén játszott

30. Laki/Violin Works 136.

31. Wightman/Szymanowski 161–163., Gillies/Szymanowski 153–154., a kérdés részletes tárgyalását l. Vikárius/Modell 123–125.

32. Somfai/Filológia 273.

házi muzsika alkalmain),³³ az 1. tétel cadenzájában; Bach *Chaconne*-jában is találhatott hasonló arpeggio-állásokat.

A zongoraszólam 6⁺¹-től folyamatosan táguló hangközökkel, tükörmozgásban a hegedűszólam arpeggióit imitálja. Az átvezetés jellegű szakaszból 7⁻¹-től nagy crescendo után a B-téma variánsa vezet tovább,³⁴ majd 8⁺¹-ben újabb változata következik (lendülete az expozíció végéig kitart), mely 8⁺⁵-ben a formarész lezárásához, a hegedűszólam expozícióbeli utolsó témacsoportjának megjelenéséhez vezet.

A fogalmazványban, 8⁺²⁻⁴-nál a zongorafutamok felett eredetileg egy négyvonalas a-tól a kis b-ig tartó hegedűfutam állt. Ismétlését Bartók kihúzta, 8⁺⁴-ben egy háromvonalas d-ről induló másik futamot írt be, majd ezt is törölte. A változtatás legvalószínűbb magyarázata az, hogy a 8⁺¹-ben induló zongoratémáról a briliáns hegedű-passzázsok elvonták volna a figyelmet – Bartók ezért inkább a szövet elvékonyítása mellett döntött, ezáltal a fontosabb zenei esemény állítva reflektorfénybe. A korrekció későbbi döntésnek tűnik, minden bizonnyal az első előadások tapasztalatai is hozzájárultak meghozatalához: a futamok ugyanis a játszó- és a metszőpéldányban (a külön-külön zongora- és a hegedűszólamokban) egyaránt benne foglaltattak még, Bartók innen is gondosan törölte őket.

A hegedű *sul ponticello* játszandó, izgatott tremolókkal jelentkezik, a hangerő növekedésével rendes játékmódra váltva, majd 8⁺⁷-ben a háromvonalas c-n megtorpanva egyre gyorsuló trillamozgásban 9⁺⁶-ban visszatér az a-alapú arpeggióhoz. (77. kottapéllda)

A tremolót a fogalmazvány még nem jelzi: Bartók eredetileg talán masszívabb hangzásra gondolt.

77. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 9⁻⁶–9⁺⁷

33. Cslev 318.

34. Laki/Violin Works 136.

in modo ordinario

cresc.

cresc.

9

poco allargando al - - sostenuto (♩ = 72)
(*quasi trillo*)

poco allargando al - - sostenuto (♩ = 72)

- molto -

fff

Più mosso. (♩ = 80)

f

mf

mp

p

pp

dim.

Mindeközben a B-téma variánsait játszó, száguldó zongoraszólam egy utóbb fontossá váló, összefoglaló mozzanathoz érkezik: 9^{+1-9} -ban a bal kéz harangütésként megszólaló oktávái a B-téma profilos ritmusképletét továbbszövő motívumok kereteit rajzolják meg. A dinamika fokozatosan *piano*-ig, majd *pianissimo*-ig halkul, s 9^{+6} -tól a zongora már (az új indítás lehetőségét magában rejtő) zárófrázist szóltatja meg. A tétel témáira eddig jellemző táguló tükörmozgás az első nagy formarész végén ellentétébe fordul – a zongora elhangolt oktávái lefelé hajlanak.

A kidolgozási rész (10^{+1}) kezdetén a hegedű egy könnyed felütés után a barriolage-technikával megszólaltatott d' tonális centrum köré rendezi az eseményeket. Ezek az ütemek valószínűleg Szymanowskira utalnak: a *Mythes* harmadik darabja (*Dryades et Pan*) kezdődik ugyanígy, bár ott a

barriolage G-húron játszandó d-alaphangja negyedhangos kilengésbe kezd az üres D-húr körül.³⁵ Ez a szituáció a nagy *Hegedűverseny* nyitótételében, a cadenza indulásánál – már a negyedhangos kimozdulásokat is beiktatva a barriolage-ba – köszön majd vissza.³⁶

A zongora mindeközben 6-nál hallott, ideges villanásait idézi – 10⁺⁷-ben szinkópáló, h-alapú dúr/moll hármashangzatai azonban új színekkel gazdagítják a partitúrát. Ez a finom, tükörben mozgó terc-hullámzás talán idézet, két zongoradarabra: Kodály 1910–18 között keletkezett és 1921-ben megjelent *Hét zongoradarab* (op. 11) sorozatának másodikjára, a *Székely keserves* a második strófát kísérő figurációjára és az *Improvizációk magyar népdalok fölött* (BB 81) Debussy emléke előtt tisztelgő 7. tételére (11–15. ütem) egyaránt utalhat.

Kroó György gyönyörűen írja le a folytatást:

A forma középrészén haladunk át. Minden csendes, csak alkonyi neszek, surranások hallatszanak, távoli meleg színek érkeznek, és „a lehető legédesebb” kísérettel énekel a hegedű. Mintha a tétel itt tárná fel a szívét.³⁷

A különleges atmoszféra létrejöttében a hegedű zizegő, szordinált játékmódja kulcsszerepet játszik: az elképzelt hangzáskép pontos visszaadását az előadónak szóló utasítások gondos rögzítése hangsúlyozza.³⁸

11⁺¹-től a hegedű finom trillás figurációi festik meg a zongora tükörmozgásos, *dolce* motívumainak háttérét. (E motívumok csíráját 5 után találjuk meg a zongoraszólamban.) A 12⁺⁶-ig tartó szakaszban az eseménysor 12⁺¹-től b-alapról, tizenkettőről hét ütemre tömörítve megismétlődik: másodikjára a hegedű-trillák szeptim-kettősfogásokban szólalnak meg. Vikárus László részletesen tárgyalta e különleges hegedű-írásmód Szymanovski-vonatkozásait;³⁹ Wightman pedig utal rá, hogy e technikák felhasználásában a lengyel zeneszerző is nagy elődökre támaszkodott: a kettősfogásokkal is kombinált tremolando-játékmód már Corelli *La Folia*-variációiban megjelenik, megtalálható Mendelssohn *e-moll hegedűversenyének* 2. tételében vagy Paganini *VI. caprice*-ban.⁴⁰ Bartók életművében sem előzmények nélküli: az *1903-as hegedűszonáta* második tételében, a hegedű- és a zongoraszólamban egyaránt felbukkan (185–192. és 201–208. ütem).

35. Vikárus/Modell 123–124.

36. Vikárus/Modell 127–128.

37. Kroó/Bartók-kalauz 110.

38. A tisztázott hegedűszólamban 11-nél a „*sord.*” jelzés nagy betűvel bejelölve a kottában; 12 mellett a lap szélén látható a „*Sordino!*” megjegyzés. Érvényüket a tisztázott hegedűszólamban 16⁺³ előtt „*senza sord.*” megjegyzés oldja fel. A hangzáskép finom módosulásával jár a vonózás javítása is: a korrektúra hegedűszólamban 11⁺³-ban az egész ütem egy vonóra játszandó (eredetileg három kötés volt). 12⁺³-ban Bartók még két kötetést írt végül az eredeti három helyett. Ezek a javítások végül nem kerültek be a kiadásba.

39. Vikárus/Modell 118–122.

40. Wightman/Szymanowski 159.

A zongora a trillát triolává lassítja, a c-h szekundból kiinduló, *sempre dolcissimo* játszó képletek hangközeit folyamatosan tágitva. Felettük 13⁺¹-től a hegedűn az A-téma szól *dolcétól espressivóig* forrósodó fokozással, eredeti c-tonalitását g-alapra helyezve át.⁴¹

A következő szakaszban a hegedű a 17⁺¹-ig az A-témát alakítja tovább, 15⁺⁷-től annak utótagját dolgozva fel. A zongora két már ismert témát társít hozzá: 14⁺¹–15⁺¹ között a melléktéma-terület valcerzenéjét (D), majd 15⁺⁵-től a kemény vágású B-témát. Míg az utóbbi párosítás előfordult már az expozícióban, a hegedű-főtéma és a zongorás melléktéma egymáshoz rendelése új jelenség a tételben.

A zongora a folytatásban továbbra is a B-témát játssza, melyhez 17⁺¹-től a hegedű a 8⁺⁵-nél hallott kísérteties, *sul ponticello* tremolói csatlakoznak (egy-egy villanás erejéig rendes játékmódra váltva).

A Fekete zsebkönyv 26^v oldalának 5–10. sorában terjedelmesebb skicc vázolja fel a kidolgozási rész e központi szakaszát (17⁺¹–18⁺²). A tremolo-technikának még nincs nyoma, ezt leszámítva a végleges formát rögzíti Bartók. A fogalmazványban a hegedű egy nyolcad késéssel indult, itt már tremolo-játékmóddal.

Ez a téma-kombináció szintén ismerős már az expozíció zárószakaszából – 18⁺¹ után a hegedűszólam azonban egy eddig nem hallott téma beléptetésével új helyzetet teremt. Jóllehet a kettős kötésekkel, viharos lendülettel előretörő tizenhatodmeneteknek (a kíséretben a zongora szinkópás, *marcato* akkordjaival) előzménye nincs, de folytatása annál inkább lesz:⁴² a finálé táncos forgatagát előlegezi itt Bartók, a kidolgozási részbe illesztett paraszzenés epizódként. (78. kottapélda)

78. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 18⁺¹–18⁺⁸

The musical score shows measures 18⁺¹ to 18⁺⁸. The violin part (top) begins with a trill on G4, marked 'con impeto'. The piano part (bottom) features a tremolo on G3, marked 'f' and 'marc.'. The score includes various dynamics like 'sf' and 'marc.'.

41. Laki/Violin Works 137.

42. Laki/Violin Works 137.



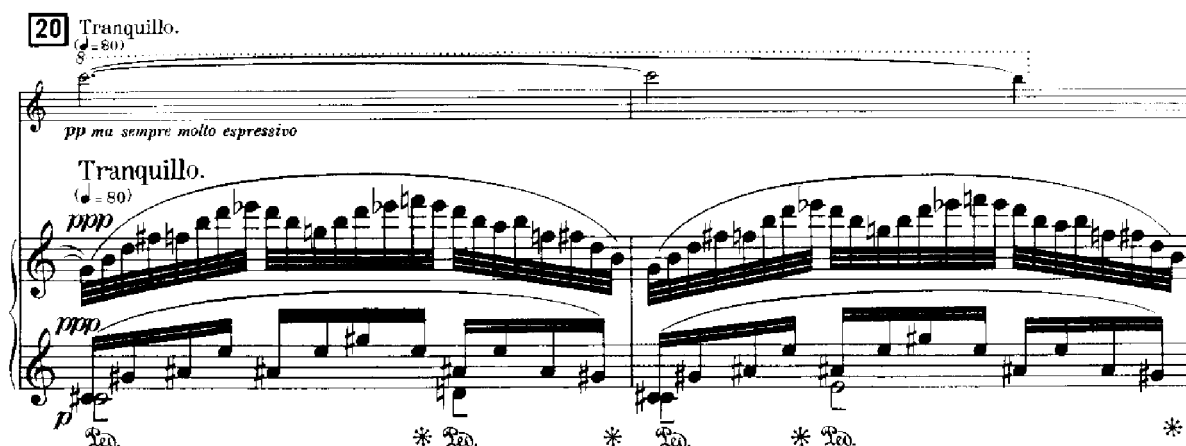
A 19⁺⁷-ben a tizenhatodmenetek a-b trillamozgásban oldódnak fel, az expozíció lezárását idézve.

A rekapituláció – mintegy a kidolgozás folyamatában maradván – az expozíció témáinak egymáshoz rendelésében újabb kombinációkkal szembesít, ugyanakkor tovább variálja azokat a játékmód vagy a regiszter változtatásával.

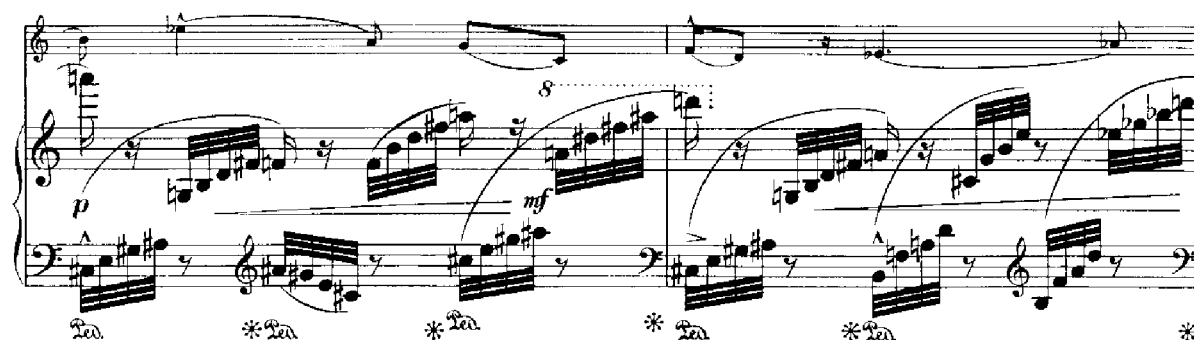
A formarész indulása (20⁺¹) azonnal újdonsággal jelentkezik: a hegedű az eredeti fekvésnél két oktávval magasabban szólaltatja meg a *pianissimo, ma sempre molto espressivo* felcsendülő A-témát.⁴³ A zongora ugyan visszatér a kezdet akkordfelbontásaihoz (tonalitásában is), de a textúra három különböző sebességgel mozgó szólamra bontása, szinte zenekari hangszerelése alkalmazkodik a hegedű diktálta karakterváltáshoz. Ugyanezt találjuk az 1936–39-es *Hegedűverseny* 1. tételének rekapitulációjában: az eredetileg a G-D húrokon felcsendülő, „melegen éneklő” verbunkos-lejtésű téma hasonló karakterváltáson megy keresztül, amikor a rekapituláció elején az E-húr magas fekvésébe emelkedik. (79. kottapélda)

79. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 20⁺¹–20⁺⁴



43. Vö. Kroó/Bartók-kalauz 111. és Laki/Violin Works 137.



A hegedűtéma utótagjának táguló hangközlépései – a hangváltással összefüggésben – jóval kisebb ambituson belül mozognak, mint eddig bármikor. Ennél is fontosabb változás azonban, hogy az utótaggal eddig összefonódó B-(zongorás) téma hiányzik a szövegből: jellegzetes nyitó ritmusképletét ezúttal a hegedű idézi 21^{+6} után, de *dolce* karakterrel és halk dinamikával, a 206. ütemben különleges, bizonyos értelemben elidegenített hangszínnel, a D-húr magas fekvésének alkalmazásával – ezt az igen fontos ütemet Bartók a fogalmazvány tanúsága szerint utólag toldotta be.

22^{+4} -tól a melléktéma-terület lényegesen lerövidített, a következő témacsoport felidézésébe beleolvadó visszatérése veszi kezdetét.⁴⁴ 23^{+2} -tól a hegedű hosszú (a 23^{+3} üteme utólagos betoldás) eisz-trillája az expozíció zárórészének újbóli megjelenését jelzi. A folytatás az expozíció középrészére emlékezik, a hegedűszólam az e-centrum köré szerveződik az arpeggio- és a barriolage-technika együttes alkalmazásával. A zongora 23^{+4} -tól a kidolgozási részt indító tükörmozgású *pianissimo espressivo* motívumokat, majd 24^{+1} -től az eddig nélkülözött B-témát játssza.

A szakasz előkészítése a *Fekete zsebkönyv* 26^r–27^r oldalán zajlik. Az 1. téma visszatérésének részlete (21^{+5} -től 22^{+3} -ig), folytatása a 26^v 1. sorában egészen 22^{+1} -ig jut. Akárcsak a tétel nyitóütemeit, úgy ezt a részt is kétszisztémás rendszerben jegyezte fel Bartók: a zongoraszólam gazdagon felrakott akkordjait csak vázlatosan jelezve, több áthúzással (21^{+4} zongora- és 21^{+6} hegedűszólamában). A 26^v első sorában befejeződő vázlat mellett közvetlenül a 24^{+2} hegedű barriolage-figurájának első próbálgatása látható, a 3. sorban a hozzá tartozó zongoratómával: a 3–4. sort a 24 – 25^{+4} tükörmozgású akkordjai töltik ki, az unisono játszó két kéz közül egyelőre csak a jobb kéz szólamában jelölve.

25^{+1} -ben, lélegzetvételnyi szünet után a rekapituláció briliáns zárószakasza veszi kezdetét.

Előkészítését a *Fekete zsebkönyv*be bejegyzett első vázlatok között találjuk meg: a 26^v alján indul és a 27^r 1–2. sorában fejeződik be a 25 – 26^{+5} szinkópáló, először tükörmozgásban, majd párhuzamosan felfelé kigyózó zongoraszólamának a rögzítése.

A hegedű a 8^{+5} -re visszaütő tremolókkal, erős crescendókkal, a zongora tükörmozgású, szinkópáló oktávokkal, *molto agitato* hangvételnél tör a 26^{+4} háromszoros *fortissimó*val kiemelt csúcspontja felé.

44. Vö. Kárpáti/Kamarazene 280.

A szakasz 25⁺⁷⁻¹⁶ között a zongora az expozíciót lekerekítő „harang”-zenéjével zárul (zengő oktáv-basszusok felett a B-téma variánsai, a hegedű trillamozgásának kíséretében), a végleges befejezést azonban Bartók a hegedűtémának engedi át. 26⁺⁶-ban a zongora finoman belopja a szövetbe a kidolgozási rész indításának triolahullámzását, majd 26⁺⁷-ben (vagyis a Kóda tulajdonképpeni indulásának pillanatában) *espressivo* szólal meg a hegedűtéma, miközben a zongora ismét a 6 jellegzetes, több oktávon átívelő tükörmozgását társítja hozzá (újabb, eddig nem látott témakombináció!). 27⁺²-ben a lágy vibrálás valósággal átöleli a téma fejmotívumát fokozatosan trillába oldó hegedűszólamot. A zene (*calando*) végül a tétel alaptonalitását meghatározó cisz-e-g-aisz tengely hangjait az a-moll tonalitással ütköztető záróakkordban nyugszik meg.⁴⁵ (80. kottapélda)

A koncertszonáta fogalmának új jelentést adó darab már nyitótételében rendkívüli invencióval gondolja újra a műfaj alapvető formai princípiumait. A szerkezet alakításának legnagyobb újdonsága (erről a szakirodalom viszonylag kevés szót ejtett eddig) a témák és a kísérőanyagok egymáshoz rendeléséből létrejövő újabb és újabb kombinációk egymáshoz rendelése. E stratégia mögött nyilvánvalóan a szólamok tematikus önállósága áll: lemondva a kamaraszonáta hagyományos, a hangszerek egymást segítő együttműködésére alapozott építkezéséről Bartóknak új módszert kellett találnia a matéria megmunkálására. A tétel a témákat egyfelől azonnal továbbfejleszti, másfelől többféleképpen társítja, így tartva fenn az állandó változás és megújulás érzetét – viszont tagadhatatlan, hogy az első nagy formarész így bizonyos értelemben már a kidolgozási rész feladatainak egy részét is magára vállalja. (Ezen a ponton feltétlenül vissza kell utalnunk az 1903-as szonáta nyitótételének expozíciójára: ugyanezzel a jelenséggel találkozunk ott is.) Mindehhez rövid, de erőteljes profilú témákból álló „készlet” szolgáltatja a nyersanyagot, gondosan elosztva a hangszerek között – nem kevésbé karakteres mozgásformákat felvonultató kötőszövetekkel összefűzve.

80. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 27⁺²–27⁺¹⁰

45. Kárpáti/Kamarazene 280., Kroó/Bartók-kalauz 111., Laki/Violin Works 137., Somfai/Tizennyolc 16.



Ebben a koncepcióban természetesen nem csak az egyes témák újramegjelenése fontos: még nagyobb jelentőséget nyer, ha két téma egy már hallott kapcsolata ismétlődik meg – ezek a kombinációk jelölik ki a forma sarokköveit, a sokféle változatot mintegy hierarchiába rendezve. Az témák újszerű egymáshoz rendelései ugyanis a motívumok (a schoenbergi fejlesztő variáció értelmében vett) továbbszövéséhez hasonlóan a feldolgozás eszközei: az egyes témák nem csak önmagukban, de összefüggéseikben is folyamatosan új megvilágítást kapnak. (1. táblázat)

1. táblázat / Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 – 1. tétel

EXPOZÍCIÓ

Próbajel	– 1	1 – 1 ⁺⁵	1 ⁺⁶ – 3	3 – 6	6 – 8 ⁺⁵	8 ⁺⁵ – 10
Hegedű	A		C / Av	Av	arpeggio + barriolage	tremolo- szinkópák + trilla
Zongora	Akkord- felbontások	B	D	Bv	tükörmozgás / Bv	Bv

KIDOLGOZÁS

Próbajel	10 – 11 ⁻³	11 ⁻³ – 13 ⁻³	13 ⁻³ – 14	14 – 15 ⁺⁴	15 ⁺⁵ – 17	17 – 18	18 – 20
Hegedű	barriolage	trilla + arpeggio	A	A	A	tremolo	parasztnene- epizód
Zongora	tükörmozgás	tercek	triolák	C	B	Bv	parasztnene- epizód

REKAPITULÁCIÓ

Próbajel	20 – 22 ⁺³	22 ⁺⁴ – 23 ⁺²	23 ⁺² – 24	24 – 25	25 – 26 ⁺⁷
Hegedű	A	C	trilla	barriolage	tremolo + trilla
Zongora	akkord- felbontások	D	tükörmozgás	B	Bv

KÓDA

Próbajel	26 ⁺⁸ –
Hegedű	A
Zongora	triolák / tükörmozgás

2. tétel

Az 1. hegedű-zongoraszonáta középtételének leírására az analízisek rendszerint az ABA- vagy Andante-formamodell alkalmazását⁴⁶ – a szimmetria módosulásaira azonban mind Kárpáti, mind Wilson, mind Stevens felhívja a figyelmet, amikor a három nagy részen belül azok kétrészségére illetve azokra a finom belső rímekre utalnak, melyek segítségével Bartók összetett, izgalmas konstrukciójává formálja a tételt. Kárpáti elemzésében külön is hangsúlyozza a szerkezet ilyen módosulásait:

Ha az egész tételt immár egységében vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy két alapvető formaalkotó elv küzdelme jelentkezik benne; az egyik a visszatérési, szimmetrikus háromtagúság, amely a nagyformát adja, a másik pedig az asszimmetrikus, visszatérés nélküli, páros tagolású forma, mely az egyes formaegységeken belül érvényesül.

X
A B A B

Y
C D C D

X
A B A B

Arra már utaltunk, hogy amikor az első egység (X) végén, rövidítve ugyan, de visszatér az A, ezzel a páros elvű forma kissé módosul a kerek, háromtagú forma irányába. Ha viszont a tétel végén, az X formaegységben röviden jelezve visszatér az Y formaegység egyik eleme, ez a páratlan, háromtagú nagyformát árnyalatnyira párossá – azaz X Y X Y szerkezetűvé – módosítja. Ez a rövidített páros forma adja majd a III. vonósnégyes alapvető formaötlését.⁴⁷

Míg a szerkezetet a szimmetriát megtörő apró „szabálytalanságok”, a harmóniai struktúrát a különböző tonális síkok állandó ütköztetése tartja hasonló feszültségben.

A két hangszer szólamának a szonáta egészére érvényes autonómiáját a tétel indítása demonstrálja a legszembetűnőbben: az első nagy formarész hegedűszólóval kezdődik.⁴⁸ Nem előzmények és nem következmények nélkül: Kárpáti egyaránt utal a fiatalkori *Hegedűverseny* első tételére, a nagy *Hegedűverseny* lassújára és a VI. vonósnégyes ritornell-dallamára.⁴⁹ Kroó a hegedűversenyek mellett a *Szólószonátával* is összefüggésbe hozza,⁵⁰ ahogy a szonáta nagyformáján belül is utal hangvétele hasonlóságára az 1. tétel középrészével. Stevens a hegedűtéma és a nyitótétel első hegedűtémája közötti „definiálhatatlan” hasonlóságra mutat rá.⁵¹

További előzménynek tekinthető az 1903-as *hegedűszonáta* variációs lassú tétele, melyben a téma

46. Stevens/Bartók 208., Wilson/Violin Sonatas 247–248., Kroó/Bartók-kalauz 111., Kárpáti/kamarazene 208., Seiber/Chamber Music 24., Laki/Violin Works 137., Schoenberg/Zeneszerzés 201.

47. Kárpáti/Kamarazene 283.

48. Stevens/Bartók 208., Laki/Violin Works 137. Az indítás szokatlansága az első recenziók figyelmét kivétel nélkül felkeltette.

49. Kárpáti/Kamarazene 280.

50. Kroó/Bartók-kalauz 111.

51. Stevens/Bartók 208.

elő-és utótagját egyaránt kíséret nélküli szólóhegedű mutatja be; s mintaként szolgálhatott a 2. szvit lassú tétele is. Kodály 1914-ben írott hegedű-gordonka *Duójának* (op. 7) lassú tétele szintén a párhuzamok számát gyarapítja szólócsellós indításával és a háromtagúságot az ABAB forma felé közelítő szerkezetével.

A hegedűtémát alaposan tárgyalja a szakirodalom:⁵² hangkészlete alapján dodekafon-elvű analíziseire is többen vállalkoztak, Stevens, Tallián és mindenekelőtt Kárpáti különösen is fontosnak tartotta ezt a szempontot.⁵³ Kárpáti elemzése a dodekafónia és a szekvencia elvét egyaránt érvényesítve modellek és teljes, tizenkét hangból álló sor kimutatásáig is elhatolt. Ugyanakkor felhívta a figyelmet a dallam „természetes tagolódására”,⁵⁴ a szekvencia-elv alapján kritizálva Stevens mechanikus eljárását.

Bartók a 3., 7., 8., 10. ütemekben tagoló-jelekkel, valamint legato-ívekkel struktúráltta a témát. Artikulációja láthatóan komolyan foglalkoztatta, rögzítése az egymást követő munkafázisok során egyre pontosabbá, részletezőbbé vált. A fogalmazványban például a tempóváltásokra, a dinamikára vonatkozóan már számos előírás benne foglaltatott, s előadási jeleket is kapott a téma. A tempójelzés itt még *Lento* volt, utóbb változtatta meg *Adagióra*: minden bizonnyal a túl súlyos előadást elkerülendő.

A téma első sora egy kilenc-, egy tizenöt és egy négyhangos hangcsoportból áll. A 3. ütemben induló tizenöt hangos második csoport esetében azonban, leválasztva az utolsó frázis ismétlését (*püü* *pianóval* jelezve a 6–7. ütemben) ismét kilenc hangos frázist kapunk. A téma ekként 9+9+6+4 hangra is osztható, két egyenlő hosszúságú frázisra, belső bővüléssel és rövid zárómotívummal.

A folytatást egyaránt jellemzi a motivikus fejlesztés és a szekvencia gondolata, melyek jelentőségére Kárpáti joggal hívta fel a figyelmet:⁵⁵ a téma második sorának nyolc hangos első frázisa (8. ütem) két ütemmel később terccel feljebb hangzik fel.⁵⁶ A struktúra innen nehezebben követhető (a legatoívek igazítanak el valamelyest): a dallam a kromatikus skála valamennyi hangját felhasználva (Kárpáti z modellje) emelkedik a fizs záróhangig. Az esz-h-g-b-desz hangcsoport ismétlésével (Kárpáti y modellje – 12–13. ütem) a téma második sorában is található egy belső bővülés. A sort ismét a négyhangos zárómotívum csendíti ki, az első sor feszült, tág intervallumait (a'-fizs''-disz'-gisz') egy 2–1–2-es modellszála kivágatába (desz-esz-e-fizs) sűrítve össze. **(81. kottapélda)**

A hegedű utolsó motívuma alatt, a *Tempo I* ütemében f–d–c alapokon három akkord szólal meg a zongorán (1⁶⁻⁴): dúr hármashangzatot két moll hármashangzat követ.⁵⁷ A *Fekete zsebkönyv*ben vázlatában az első akkord is moll hármashangzat volt még. Somfai László elemzése a változtatás okára

52. Vö. Kroó/Bartók-kalauz 111., Tallián/Bartók 153., Kárpáti/Kamarazene 281.

53. Tallián/Bartók 153., Stevens/Bartók 206–207., Kárpáti/Kamarazene 280–282.

54. Vö. Kárpáti/Kamarazene 281. 13. lábjegyzet.

55. Kárpáti/Kamarazene 281.

56. Kárpáti/Kamarazene 281. Figyelmet érdemel Griffiths megjegyzése, aki a 10–11. ütemet (tehát az ismétlést) közvetlenül Beethoven op. 131 *cisz-moll vonósnégyesének* nyitóütemeire vezeti vissza vö. Griffiths/Bartók 103.

57. Stevens/Bartók 208., Seiber/Chamber Music 24.

vonatkozó kérdést tesz fel.⁵⁸ a választ a teljes formarész harmóniai és variációs stratégiájának elemzése adja majd meg.

81. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – a tétel elejétől 1⁻¹-ig

A B részt (1⁻³) indító, moll-akkordokból álló (Wilsont Debussyre emlékeztető)⁵⁹ mixtúrát tritónusz-keretet kitöltő egészhangú skálakivágotra fűzi fel Bartók.⁶⁰ Ez azonban nem egyéb, mint az A rész négyhangos zárómotívuma, mely ekként az akkordmenet basszusát formálta előre. (A két formarész között közvetlen tematikus hidat építve.) A hármashangzat-mixtúrát Bartók rögtön megismétli (1⁻²-ben): az utolsó akkord mindazonáltal leszakad a sorról, s a következő ütem ingájának kiindulópontjává lesz (tagoló-jel különíti el az előzményektől). (82. kottapéllda)

A szekvencia-elv ebben a szakaszban is érvényesül: a mixtúra keretét adó tritónusz az első belépés (1⁻³) c-fisz pozíciójából 1⁺³-nál f-h-sávba, majd újabb két ütem múlva b-e pozícióba kerül. A sávváltásokat ingák választják el egymástól, először a fisz-c, másodjára az e-b pólusok között.

Ez a szakasz alapos korrekción esett át: 1-nél a hegedű egy hosszan kitartott c-vel lépett be, melyet Bartók utóbb két hangra osztott fel és crescendóval látott el. 1⁺³-tól eredetileg két ütemig szólt a desz, s alatta a fisz-a-cisz hármashangzat után újra c-ről indultak el a mixtúrák, c-től h-ig teljes skálát járva be. A skála első felét Bartók elhagyta, a fisz-moll hármashangzatról közvetlenül az f-mollal induló, négy akkordra szorítkozó mixtúrára lépve tovább.

58. Somfai/Vázlatok II 26.

59. Wilson/Violin Sonatas 248.

60. Laki/Violin Works 137., Stevens/Bartók 208., a zongoratóma harmóniai összefüggéseiről vö. Kárpáti/Kamarazene 282.

82. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszónata („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – 1⁻⁶-1⁺³

A mixtúrák felett a hegedűszólam továbbra is a rá eddig jellemző *cantabile* karakterrel játssza magas fekvésű motívumait: az *espressivo*, *dolcissimo*, *molto espressivo*, *poco stretto*, *calmandosi* előadói utasítások érzékenyen előlegezik vagy követik a zongoraszólam *dolce*, *poco stretto*, *calmandosi* előírásait. A szólamok együttműködése az 1. tételből már ismerős szituációt teremt: a hegedű addig játszott anyagát fejleszti tovább, a zongora új témával jelentkezik, a tritónusz-keretekbe feszített hármashangzat-mixtúrák megmunkálásába fog (folyamatosan *crescendálva*, *dolce* karakterrel). A hegedű közben az 1⁺²⁻³ motívumát szekvenciázva, variálva játssza a következő két ütemben, majd az e-c-gisz motívum (1⁺⁶) háromszori megismétlése után azt kvarttal letranszponálja (h-g-d). A szakaszt ugyanaz a ♭♭♭-ritmusú zárómotívum csendíti ki (ezúttal fisz-e-c hangokon), ami az A részben is lekerekítette a dallamsorokat. Az előzményektől és a folytatástól határozott gesztussal különíti el a tagolójel 2⁻¹-ben.

Az A' rész (2) deklamációjában és tagolásában élesebb körvonalakkal rajzolt, mint az A: már nem tagoló-jelek, hanem nyolcadszünetek választják el a hegedű-melódia frázisait. A frázisok ritmusában a szekvencia-elv több ismétlést eredményez. A felfelé törő dallam két dallamsorba rendeződik: a 2–2⁺⁵ illetve a 2⁺⁶⁻¹³ tartozik össze. A melódiavonal a 4. dallamsorban, b[♭]-n elért csúcspont után tercláncban ereszkedik vissza: Kárpáti (Stevenssel vitába szállva) újabb tizenkétfokú sort mutat ki benne.⁶¹ Az

61. Kárpáti/Kamarazene 281.

általán kiválasztott, b^{\flat} -ról induló sor mellett azonban további sorok is felfedezhetők, például a 2^{+6} és 2^{+7} ütemek hangjait számolva (tehát a h-ról a csúcshangra felkapaszkodó menetet is beleértve), a dallam természetes tagolódásával szintén összhangban; vagy az esz^{\flat} -től indulva.⁶² (Megjegyzendő, hogy egyik sem szabályos Reihe: a tizenkét hang lefutása előtt mindegyik sorban van hangismétlés.) A *Tempo I* előtti utolsó ütemben ismét feltűnik a ♯♯♯-ritmusú zárómotívum, hangkészletét ezúttal egy kisterc-torony alkotja. (83. kottapélda)

83. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – 2^{+1} – 2^{+15}

A B' rész (3^{-3}) rövidített formában ismétli a B-t. A zongora ismét a három „harangütéssel” indít: a-g-f alapú hármashangzatok, egy moll és két dúr. Ezt követően f-h között indulnak el a tritónusz-kitöltő mixtúrák, ezúttal dúr hármashangzatokban.

A hegedű 3^{+1} -től szekvenciázva, oktávugrásokkal halad lefelé (*grazioso*, a zongora *dolce* akkordjainak kíséretében), majd 3^{+5} előtt újabb (rövid, levegővétel értelmű) tagolójel figyelmeztet az utolsó jelentős dramaturgiai fordulatra: a téma kezdősorának visszatérésére,⁶³ mely a zuhanást megfordítva, oktávval magasabban azonnal megismétlődik. A 3^{-1} -ben induló F-dúr/H-dúr tritónusz-inga harmóniai háttérhez képest a hegedű dallamvonala állandó kisszekundos elhangolásban szól; a téma első sorának visszatéréséhez társuló Fisz-dúr szextakkord és az c-e-gisz bővített hármashangzat hasonló feszültség forrása.

62. Seiber e két utóbbi sort hozza példának ki a schoenbergi Reihe-elv megjelenésére a műben vő. Seiber/Chamber Music 23–24.

63. Kárpáti/Kamarazene 282.

A hegedű disz-cisz-a-c zárómotívuma egyfelől természetesen kapcsolódik a kezdősor ismétléséhez; másfelől a 2^1-2 (tehát a B–A' részek) között átkötő fisz-e-c-esz motívum transzponált változata – ezúttal két nagy formarész határán. A c'' hangon megállapodó hegedűszólam szinkópáira a 4^{+1} c-oktávái adnak magyarázatot.

Az első nagy formarész erősen emlékeztet a műcsoport előző darabja, az *1903-as szonáta* lassú tételére: az A és A'-részekben egyaránt két-két, közös motívumkészlettel rendelkező dallamsort játszik a hegedű. A B-részben a zongora is két-két fontos motívummal jelentkezik (a tritónuskeretet kitöltő mixtúrák és az inga). A B'-részben a mixtúrák és az inga után az ismétlés helyét az A-rész első dallamsora veszi át. A finoman kiegyensúlyozott szerkezet kohézióját a motivikus összefüggések erősítik: különösen is érvényes ez az egyes szakaszokat kicsendítő négyhangos zárómotívumra, melynek transzponált alakjait is felhasználja Bartók, amellet, hogy a mixtúrák basszusaként alkalmazza.

A harmóniai szövet összefüggéseit vizsgálva Somfai László egyes jelenségeket „egyéni hangrendszerhez való csiszolás” eredményeként értékeli.⁶⁴ Bartók harmóniai gondolkodásának alapelveit 1927-ben, a Pro Musica Társaság felkérésére írott, 1928 januárjában és februárjában Amerikában tartott felolvasások számára készült *Magyar népzene és új magyar zene* című előadásában így fogalmazta meg:

Ezek a formák születtek a bővített kvart, szűkített kvint, és az alábbiakhoz hasonló hangzatok szabad használatát. [...] Megfordításaikkal és egymáshelyezésükkel sok különféle hangzatot kapunk, melyek révén napjaink harmóniarendszerének tizenkét hangját dallamilag és harmóniailag egyaránt a legszabadabban kezelhetjük. [...] Népzeneink természetesen kizárólag tonális, ha nem is mindig a tiszta dúr és moll tonálisitásának értelmében. („Atonális” népzene nézetem szerint elképzelhetetlen.) Mivel alkotói munkásságunknak ilyen tonális alapja van, természetes, hogy műveink is kifejezetten tonális jellegűek. Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem. De ez időből való műveimben is félreismerhetetlen, hogy határozott tonális alapra épülnek.⁶⁵

E sajátos hangrendszer működését példázza az 1^6 -tól (**Tempo I**) induló szakasz: a tiszta hármashangzatokat egy-egy „rendszeridegen” hang színezi el. Az F-dúr hármashangzat alaphangja a hegedű fisz hangjával kontrasztál. A rákövetkező d-moll és c-moll akkordokban a szekundsúrlódás a terchangot érinti: a zongora akkordjaival a hegedű által játszott fisz illetve e-hang kéttercű, dúr-moll akkordot hoz létre. A hegedű tizenhatodai, illetve fisz előkéi további váltóhangokat szólaltatnak meg, melyek hol nagy-, hol kisszekunddal súrlódnak a zongora akkordjainak hangjaihoz: a folytatásban a fisz-moll akkord kvintjéhez, a cisz-hez a hegedű c-je, két ütemmel később az F-dúr kvintjéhez a desz.

64. Somfai/Vázlatok II 26.

65. BÖI 135–136.

A 2² első nyolcadán az E-dúr akkord gisz-tercéhez a hegedű g-t, 2¹ első nyolcadán a b-moll akkord desz-tercéhez a hegedű d-t játszik.

Következetes ez a stratégia a B' szakaszban is (3⁶): a zongora a-moll akkordjának alaphangjához hegedű b-elhangolást, a G-dúr h-tercéhez b-elhangolást, az F-dúr a-tercéhez asz-elhangolást társít. 3⁺¹-nél H-dúr akkord disz-tercéhez d-elhangolás, utána egy ütemmel F-dúr a-tercéhez asz-elhangolás járul, végül a hegedűtéma újbóli megjelenésénél a hegedű a-kezdőhangja egy Fis-dúr szextakkord aisz-hangjával találkozik, ezúttal azonos regiszterben, még élesebbé téve az összeütközést. A Bartók által említett „határozott tonális alap” ekként mindig érzékelhető, de a hármashangzatok egyes hangjait „támadó” szekundok folyamatos harmóniai feszültséget gerjesztenek.⁶⁶

Ez az eljárás közvetlen kapcsolatban van Schoenberg a tonális határainak kitágítását célzó kísérleteivel. Surányi László szerint:

Haftmann azt írja, hogy az embernek az a benyomása, mintha a modern művészet valamiféle óriási laboratórium volna, amelyben rendkívül fejlett intellektusú emberek törvényszerűségeket fedeznek fel, definiálni próbálják a teret, és különféle összecsengésekkel kísérleteznek. És az „új összecsengések kikísérletezésére” nem találhatunk jobb példát Schoenbergnél, aki a most elemzendő darabban is [op. 11/2 *Zongoradarab*] a szó szoros értelmében „új összecsengésekkel” kísérletezik. Ezek közül kétféle akkordot emelünk ki. Az egyik felépítésében még kötődik a tonalitáshoz, bár az alaphangot mint biztos alapot megkérdőjelezi, a másik már eloldódik a tonalitástól. Az előbbi legegyszerűbb formája az, amikor egy tiszta dúr vagy moll hármashangzat kiegészül egy, az alaphangtól félhangnyi távolságra levő hanggal. [...] Pusztán összhangzattani alapon tekinthetnénk ezeket hiányos 9- vagy 11-akkordoknak is, de más gondolat ölt bennük testet. [...] A másik fajta akkordra, az atonális akkordra a már említett kvartakkordok a legfontosabb példák [...] Egyik fajta akkord sem újdonság, Schoenberg szinte a kezdetektől használja mindkettőt a tonális érzet fellazítására.⁶⁷

Bartók azonban nem csak a hármashangzatok alap-, de kvint- és terc-hangjai esetében is alkalmazza az említett „kisszekund-kiegészítést”. Ez a módszer (melyet Kárpáti nyomán az elhangolás speciális eseteként is kezelhetünk) természetesen tovább bővíti a lehetséges harmóniai összefüggések körét. (Magától értetődően nemcsak akkordok, de a különféle – modális és distanciális – skálák egymáshoz és egymásra illesztése is inspirálta e jelenségek létrejöttét.) A végeredmény egy olyan összetett harmóniavilág, mely hármas- (sőt négyes- vagy éppen ötös) hangzatok használatával, egymáshoz kapcsolásukkal a tonális talaján áll, de az akkordhangok elszínezésével rögtön meg is kérdőjelezi azt. Ez a törekvés már a fiatalkori művekben (így az *1903-as szonátában*) megfigyelhető, az akkordok „rendszeridegen” hangokkal való gyakori kiegészítésében, melyek általában kemény szekundsúrlódásokat eredményeztek, az alapharmóniákat olykor merész új színekkel gazdagítva. Az

66. Vö. Wilson/Violin Sonatas 248., Kárpáti/Analitika 146.

67. Surányi/A zene szelleméről 262–263. Hasonló magyarázatot ad a jelenségre Griffiths is, az 1. tétel harmóniai struktúráját elemezve: a cisz-moll alapharmashangzat hangjait nagyterc (eisz), tritonusz (g) és nagy szext (aisz) egészíti ki vö. Griffiths/Bartók 102.

1920-as évek elején azonban – a hagyományos tonalitástól való fokozott eltávolodás idején – a „rendszer” és a „rendszeridegen” kifejezések egészen új értelmet nyertek a műhelyben: ahogyan nyilatkozta is, Bartók ekkor szabadon használta a teljes hangkészletet, de a Schoenberg-körtől eltérően bizonyos hierarchia megtartásával a hangok között – ez az, amit „határozott tonális alapnak” nevezett. Ennek az alapnak az újbóli megerősödése figyelhető meg évtized közepére, s az életmű további szakaszában – magyarázva a két hegedűszonáta és a holdudvarukba tartozó kompozíciók unikális jellegét. Így például az 1920-ban komponált *Improvizációk magyar népdalok fölött* (BB 83) esetében is, mely a népdalfeldolgozás új módszereinek keresése mellett ennek az újfajta összhangzattannak a kicsiszolásában is műhelytanulmányként szolgált a két nagy szonátához. Az elhangolt struktúrák használata mindenekelőtt a 3., 5. és 7. tételben jellemző, melyek hangzásképeküket tekintve is közel jutnak a szonátákéhoz.

E sajátos harmóniakezelés természetesen már a nyitótételt is meghatározza, de működésének alapelvei a lassú tétel első nagy formarészában jobban megvilágosodnak. Mindazonáltal talán nem tévedünk, ha e jelenségnek tulajdonítjuk, hogy a Bartók-kutatásban hagyományosan alkalmazott analitikus módszerekkel (a tengelyrendszer, a pitch-class-set elmélet stb.) végzett vizsgálatok a két szonáta elemzésében általában nem jártak átütő eredményekkel – nyilván ez az oka az ilyen típusú megközelítések viszonylag csekély számának.⁶⁸

Somfai László említett kérdésére válaszolva: a **B** rész indításánál dúr-moll-moll akkordok után moll-mixtúrasor következik, **B'**-ben viszont megfordul a sorrend: moll-dúr-dúr akkordok, majd dúr-mixtúrasorozat szól. A hegedű mindkét alkalommal alaphang-terc-terc elhangolást végez, először felfelé „dúrosítva” a tercet, másodszor lefelé „mollosítva” azt – Bartók ezt a logikát követve módosította a fogalmazványban szereplő f-moll akkordot F-dúr-ra a komponálás egy későbbi stádiumában.

A második nagy formarész a karakter és a játékmód tekintetében egyaránt új utakat nyit meg. Az átmenet egyszerű, de hatásos eszközökkel valósul meg: a **B'**-rész hegedűszólamát várakozásteljesen lekerekítő, szinkópáló c'-hangokból indul a **C**-szakasz. Az indulásnál (4^{+1}) a bal kézben felhangzó *marcato* fisz-ekkel kontrasztálva a c-k a tritónusz poláris feszültségét hangsúlyozzák, quasi az új hangnem megerősítéseként.⁶⁹ 4^{+2} -től a hegedűszólam a c-orgonapont felett megszólaló, „az első szótagot hangsúlyozó” $\text{♩} \text{♩}$ és $\text{♩} \text{♩}$ -képletei félreismerhetetlenül a magyar népzene hatásáról tanúskodnak.⁷⁰ (84. kottapélda)

68. A bartóki hangrendszer olyan fontos kutatói, mint Lendvai Ernő és Elliot Antokoletz nem foglalkoztak érdemben a két szonáta elemzésével. Szentkirályi András a 2. szonátát Lendvai nyomán feldolgozó disszertációja (Princeton University, 1976) mára inkább kísérletnek, mintsem egy analitikus irányzat kiforrott képviselőjének tekinthető.

69. Wilson/Violin Sonatas 248., Kárpáti/Kamarazene 248.

70. Kárpáti/Kamarazene 282., Laki/Violin Works 137. Griffiths a román paraszthegezők játékának hatása mellett a zeneszerző identifikációjának szándékát véli felfedezni a tételben, melyet az Arányi Jellyhez fűződő érzelmek csak tovább erősítettek. Ezzel kapcsolatban érdekes eszmefuttatásba kezd: Bartók önreprezentációjának terepét a gyors tételekben találja meg, míg lassú tételeit zsánendarabokként értelmezi. Griffiths/Bartók 103.

84. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – 4⁺¹–4⁺⁸

A zongora konok, előkés fisz-oktávái szinte fekete-fehér háttérrel adnak a siratóra emlékeztető hegedűzenének – a harmóniai szövet ugyanakkor rendkívül gazdag, hiszen a tizenkét hang hiánytalanul megszólal a c-fisz tengely által meghatározott térben (többek között a hegedűszólam orgonapontjainak elmozdításával). A szakasz végére dinamikai és harmóniai értelemben a kör bezárul: a *pianissimo* dinamika a c-fisz tritónusához való megérkezéssel jár együtt.

Az 5⁺¹-nél kezdődő D rész mindkét hangszer szólamában új, mozgalmassal jelentkezik.⁷¹ A *mezzopiano*, *cantabile* játszó, két ütemet kitöltő zongoramotívumok (a-esz keretben mozognak), míg a bal kéz kürtmenetei a c-ről induló egészhangú skála hangkészletét használják fel. 5⁺³-tól a hegedű a c-fisz tritónuszt tölti ki vibráló hatvanegyed-futamokkal és trillákkal, a zongora b-ről induló egészhangú skálát ad hozzá a bal kézben, míg a jobb kéz az a-esz és cisz-g tengelyek erőterében játssza *cantabile*, *espressivo* szeszélyes arabeszkjeit. Utóbbi tengely 6⁺¹-től meghatározóvá válik, a kerethangokat a bal kéz zengő oktávfogásokkal erősíti meg. A hegedűszólamban a kromatikusan vezetett kis nóna-párhuzamok gazdagítják tovább a hangkészletet; emellett figyelemre méltó, hogy az asz-c-e bővített hármashangzatot kibontó nagy futamok mennyire „klasszikus módon” oldódnak a futamokat záró f-hangokon. Összegezve a különböző tengelyek, skálák és bővített hármasok hangjait: mind a tizenkét kromatikus félhang megszólal a tétel e szakaszában, a tritónus-tengelyek által meghatározott tonális centrumok köré rendeződve. (85. kottapéllda)

71. Kárpáti/Kamarazene 282–283.

85. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – 6⁺¹–6⁺²

The musical score for measures 6 to 12 of Bartók's First Violin and Piano Sonata, Op. 21, No. 2. The violin part (top staff) begins with a measure marked '6' and contains various ornaments and triplets. The piano part (bottom staff) features complex chords and triplets. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. Tempo markings include *poco* and *p sempre*. The score is marked with measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12.

Az első nagy formarészhez hasonlóan az új témák bemutatása után azonnal kezdetét veszi sűrített megisméltésük. 7⁺¹-től a hegedűszólamban ismét felhangzik a „magyar sirató”. Variált formában: 4 után a hegedű kettősfogásai 5⁻⁴-ig konszonáns hangközről indultak és oda is érkeztek (általában oktávban zárultak a motívumok); most azonban az indulás ambitusa már nagy nóna (d-e) és a háromhangos motívumok záró hangköze is disszonancia marad.⁷² A zongoraszólamban az eredeti háromhangos képletekből dinamikus, öthangos előkéek lesznek; másfelől a dinamika, melynek 4 után négy ütemre volt szüksége a *pianissimo*-tól a *piano*-ig való emelkedésre, most az indulástól számított második ütemben (7⁺²) háromszoros *piano*-tól már *forte*-ig jut a hegedűszólamban, hogy újabb három ütem múlva ismét *piano*-ig ereszkedjen vissza. A zongorának öt ütem kell a *pp*–*mf*–*p*–*pp*–*ppp* ív befutására. A szakasz a gisz-d tengely vonzásában áll. A zongora a gisz-alaphang és alsó váltóhangja megszólaltatására szorítkozik, ugyanazzal az egyenletesen „harangozó” mozgással halad, ami első megjelenését is jellemezte. A két hangszer újra megszólaltatja a teljes 12-fokú hangkészletet.

72. Laki/Violin Works 137.

A 8^{-1} ütem végén a gisz-asz enharmonikus váltás az új formarészt vezeti be: kezdetét veszi **D** rekapitulálása (**D'**). A zongora felfelé nyíló dallamát szekvenciázva ismétli a jobb kéz: a bal kéz játszotta ereszkedő nagytercek fölé a jobb kéz kisszekundos elhangolásban szólaltatja meg motívumai kezdőhangját (asz-c / desz, fisz-aisz / h és esz-g / asz) – a bal kezét követve a jobb kéz is szekvenciázva halad. A törzsakkordokhoz állandó elhangolásban társulnak a felfelé törő jobb kéz-arabeszkek hangjai. A vonósszólamot ugyancsak a szekvencia-elv mozgatja: kisszekund-terc képlet, majd egy tritonusszal illetve kvinttel lejjebb induló dúr-szextakkord.

9 után az 5^{+3} -tól indult szakasz egyszerűsített rekapitulálása zajlik. A hegedűszólam ezúttal h-eisz tritónuszt tölt ki egészhangú skálakivágataival, majd a kromatikusan felfelé kúszó kisona-párhuzamok idézik az előzményeket. A zongoraszólamban elmaradnak a felfelé törő akkordfelbontások, a d-gisz illetve fisz-c pólusokra fűzött nyújtott ritmusokat viszont újra hallhatjuk. 10^{-2} -ben, *molto rallentando* után egy *ppp* fisz-nónakkordon pillanatnyi holtpontra érkezik a tétel.

A hegedű a c-re, a nónakkord kvintjére irányuló crescendója a folytatás igényével lép fel: 10^{-1} -ben egy oktávval magasabbra helyezve belőle bomlik ki a hegedűn az A-rész hegedűtémája, pontosabban első sorának az eredeti fekvésnél egy kisterccel magasabbról, c-ről indított variánsa,⁷³ melyet a zongora egy Fisz-dúr terckvart-akkorddal kísér.

10^{-3} után a hegedű cisz-fisz ingára támaszkodva a siratómotívum töredékeit szólaltatta meg. A hét ütemes szakaszt Bartók áthúzta és föléírta: „*két taktust üresen hagyni*”. Márta még ezt a bővített változatot írta be a játszópéldányba, melyet innen is töröltek. 10^{-3} után a lap szélén folytatódott a 10^{-2} első fele, majd a kihagyás után csatlakozott rá Bartók az átkötött d-vel induló motívumra.

Az első dallamsor után, 10^{+1} -től az A rész erősen variált visszatérése kezdődik: a hegedűtéma gyönyörű figurációkkal gazdagodik a zongora hosszan zengetett akkordjainak kíséretében.⁷⁴ Somfai László figyelmeztet rá, hogy a visszatérés egyben – a második formarész „hídján” áthaladva – a magyar hang reprezentációja.⁷⁵ A díszítések e stratégia szolgálatában állnak, ám felpuhítják a téma körvonalait, a lezárásnál valószínűleg ezért szerepel *tempo giusto* a 10^{+3} ütemben a zárómotívum felett.⁷⁶ A dallamvázlat elborító fioritúrák leplezik, hogy kilenc ütembe sűrítve teljes egészében elhangzik az eredetileg tizenhat ütemes téma: a dallamsorokat elválasztó tagoló-szünetek itt apró, rebbenő mozgásokkal hidaltatnak át.⁷⁷ A *tempo giusto* újbóli megjelenésével összhangban (11^{+2}) merész hangszinkombinációkat alkalmaz Bartók: *sul Re* és *sul La* utasítás szólít fel a hegedű középső húrjai legmagasabb fekvéseinek használatára, ahol az éles ritmusok a B rész magyar siratójának jellemző ritmusképletére utalnak vissza.

73. Kárpáti/Kamarazene 283.

74. Stevens/Bartók 209., Kárpáti/Kamarazene 283.

75. Somfai/Progressive Music 501., Somfai/The Two Sonatas 96.

76. Laki/Violin Works 137.

77. Stevens/Bartók 209.

12⁻³-tól a **B** rész erősen rövidített rekapitulálása veszi kezdetét: a zongora mixtúrái F-G-A-H egészhangú skála hangjaira épített dúr akkordok során haladnak át, majd F-dúr / gisz-moll / d-moll / e-moll után *pianissimo* b-moll harmónián záródik a három ütemre sűrített visszatérés. Az előkép dúr hármashangzatai (a bal kéz alulról, a jobb felülről) az alaphármashangzatok hangjait hangolják el egy kisszekunddal. (86. kottapéllda)

A fogalmazványban 12⁻³-nál az elhangolt előkép helyett még tiszta dúr hármassokat játszott mindkét kéz. Utána négy ütemet kihúzott Bartók, a lap alján jegyezve fel külön a 12⁻¹-es ütemet, jelezve betoldását. A törölt helyen félütemenként váltakozó zongoraakkordok felett szélesen ívelő, háromhangos motívumok álltak a hegedűszólamban.

86. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – 10⁻¹–10⁺⁵

The musical score for measures 10-10⁺⁵ of Bartók's First Violin and Piano Sonata. The score is in 3/8 time and features a complex rhythmic and harmonic structure. The piano part includes a mix of chords and single notes, while the violin part features a series of sixteenth-note runs and chords. The score is marked with 'Tempo I. (♩ = 60)', 'poco rubato', 'tempo giusto', 'rubato', and 'molto espr.'.

12 után az **A'** erősen variált rekapitulálása összemosódik **B'** visszatérésével. 13⁺⁴-nél ér véget a hegedűtéma (a 13⁺² lefelé haladó tercei felelnek meg 2⁸⁺⁹-nek), de a zongoramixtúrák itt belecsúsznak a hegedűdallam befejezésébe.

Előkészítésük a fogalmazványban és a játszópéldányban egy 13⁺² fölé bejegyzett *allargando*-val zajlott, de ezt Bartók hullámos vonallal áthúzta a hegedűszólam felett. A zongoraszólamban még bennmaradt az utasítás, sőt a metszópéldányban is szerepel, de végül onnan is törölték.

Ugyanarról a négyhangos motívumról van szó, mely az első formarészben lekerekítette a hegedűtémát (1⁻⁷⁻⁶ – desz-esz-e-fisz hangokkal): most azonban a zongora középregiszterében, pontozott negyed

értékekben, tükörfordításban (h-b-a-gisz) jelenik meg, majd 13^{+4} -ben a hegedű d-c-b-asz menetében (13^{+5} -ben azonnal egy oktávval magasabban, kisszekundos elhangolásban a zongora a mixtúrát lezáró H-dúr kvartszext-akkordjával).

A B' rekapitulációjában (egyben a tétel Kódája) 13^{+6} -tól f-h ingára fűzött dúr-hármashangzatok felett az E-húr magas fekvéséből motívumismétlésekkel ereszkedik le a hegedűszólam, hogy 13^{+9-10} -ben a 3. ütemet, illetve a 3^{+7-8} dallamsorát lekerekítő dallamfordulattal (disz-cisz-a-c) végleg lezárja a darabot. A zongora a négyhangos zárómotívum újabb variánsával csatlakozik hozzá (fisz-e-d-cisz hangokon), felette a hegedű a „magyar sirató” motívumait játssza,⁷⁸ c-záróhanggal, a zongora fiszmoll szeptimjének kíséretében.⁷⁹ (87. kottapéllda)

Ezen a ponton a tétel indítására kell visszatekinteni: 1^{+1} -nél a zongora fisz-harmóniájába a hegedű c-t, vagyis egy elhangolt kvintet játszott bele. Mármost időről időre Bartók felidézi ezt a szituációt: így például 1^{-6} előtt a hegedűszólam, 1 után a zongora a fisz-tonalitást hangsúlyozza, 4 után ismét a zongora fűzi fel fisz-orgonapontra a rákövetkező szakasz egészét, majd a középész végén (10) ismét fisz-tonalitásban zárja a formarészt. A felsorolt esetekben a másik hangszer szólamában demonstratív módon van jelen a c-hang.

87. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 2. tétel – 13^{+5} – 13^{+13}

The image shows a musical score for Bartók's 1. hegedű-zongoraszonáta, measures 13⁺⁵ to 13⁺¹³. The score is in 8/8 time and consists of two systems. The first system shows the violin and piano parts. The violin part has a melodic line with various dynamics (pp, p, pp) and tempo markings (poco rit., a tempo, grazioso). The piano part has a harmonic accompaniment with dynamics (p, pp). The second system continues the piano part with dynamics (ppp, p, pp) and markings (semplice, sempre dim., perdendosi, sul Re). The score is written in G major and 8/8 time.

78. Kárpáti/Kamarazene 283., Stevens/Bartók 209.

79. Stevens/Bartók 205–206., Wilson/Violin Sonatas 249. Wilson a záróakkorddal kapcsolatban egy „szuper-hármashangzatról” beszél, amelynek érdekessége, hogy benne a hármashangzat mindnégyféle lehetséges alfaja (dúr, moll, szűkített, bővített) felfedezhető.

Az *Adagio* egészét áttekintve az egyes formarészek ütemszámai szemléletesen mutatják be a tétel belső összefüggéseit:

X				Y				X'			
A	B	A'	B'	C	D	C'	D'	A''	B''	A'''	B'''
18	7	13	11	10	6	5	9	8	3	9	11

Látható, a különböző tételszakaszok aránya nem egyformán alakul az ismétlések során. Az X szakaszban az A' rész terjedelme csökken, a B'-é nő az eredetihez képest. A középrész (Y) hasonlóan változik: a C' szakasz hossza csökken, a D'-é növekszik. Az X' egységben az ismétlődő A''' és B''' szakaszok terjedelme egyaránt növekszik.

Az egyes formarészek tematikája azonban átnyúlik azok határain: például a B' 3⁺⁵-ben felidéri az A első dallamsorát, s kisebb mértékben ugyanez vonatkozik a zárás pillanatára is (13⁺⁹). A hegedűszólós nyitótéma egyébként is a tétel legváltozékonyabb anyaga: a legnyilvánvalóbban ez X' indításánál figyelhető meg. Az ornamensek által fellazított melódia itt túlsordul eredeti keretein – ez magyarázza az ütemszámok növekedését az utolsó nagy formarészben. (Különösen nyilvánvalóan a B''' esetében, amely a B'' hosszának közel négyszeresét éri el.)

A terjedelemkülönbségek másik oka, hogy a nagy formarészek utolsó egységei (tehát B' és D') az A-ra utaló motívumokat építenek be zárlatukba: ezek az emlékeztető funkciójú „hidak” kötnek át X, Y és X' között 4⁻⁴-ben és 10⁻¹-ben.

A zárás pillanatában ekként teljesen logikus, hogy az utolsó formarészt is egy ilyen reminiscencia zárja. Elvileg az A első dallamsora is szerepet kaphatott volna itt: a záró ütemek így mintegy tükröt tartottak volna a kezdet elé – Bartók azonban most más megoldást keresett: a C magyar siratójának markáns motívumával a tétel két ellentétes karakterű fő témáját simítja össze a búcsú pillanatában.

3. tétel

A finálé rövid, négy ütemes „függöny”-zenével indul:⁸⁰ a szinkópált bevezetés robbanó crescendóval indítja a zárótételt „hajsza-zenéjét”.

Bartók a *Fekete zsebkönyv* 25^r 3–8. sorában jegyezte fel a finálé első ütemeit, a tétel elejétől a 7⁻³-ig. A bevezetés eredetileg három ütemes volt, egyenletes nyolcadolással; a fogalmazványban már hét ütemre nőtt, *ostinato* és esztam-kíséret váltakozásával. Nem volt rossz elképzelés, de talán kevésbé originális és hatásos, mind a végleges változat, melyet a fogalmazvány a 2. tétel végéhez csatolt plusz oldalán dolgozott ki.

80. Kárpáti/Kamarazene 283.

A bevezetés az *Improvizációk magyar népdalok fölött* (BB 81) zárótételében talál párjára: a felcsattanó első akkord után a bal kéz itt zaklatott szinkópákkal vezeti be a jobb kéz népdal-témáját.

Az 5. ütemben nekilendülő, G-húron játszott hegedűtéma perpetuum mobile-jellegű, virtuóz zenéje román népzenei eredetre utal;⁸¹ a kettős kötések, az agresszív *sforzató*kkal kiemelt záróhangok illetve a *ruvido* játszandó, ostorcsapásszerű f-hangok (2⁺⁸-nál) duhaj táncmulatság képzetét keltik. (88. kottapélda) A román folklórral való kapcsolat több mint nyilvánvaló: Bartók 1918-as máramarosi gyűjteményében a román hangszeres népzene jellemző leírása pontosan illik a hegedűtémára:

A kötetlen formájú táncdallamok egy vagy többütemes motívumok megszakítás nélküli ismételtetéséből állnak, határozott forma és végződés nélkül. Általában felütéssel kezdődnek, aztán következik a többször ismételt, többé-kevésbé variált kétütemes motívum. Ez a motívum gyakran váltakozik egy második, sőt, akár egy harmadik motívummal is, bár a különböző motívumok semmiféle organikus kapcsolatot nem mutatnak egymással. Egyes dallamokban minden egyes motívumpár egy négyütemes periódust alkot.⁸²

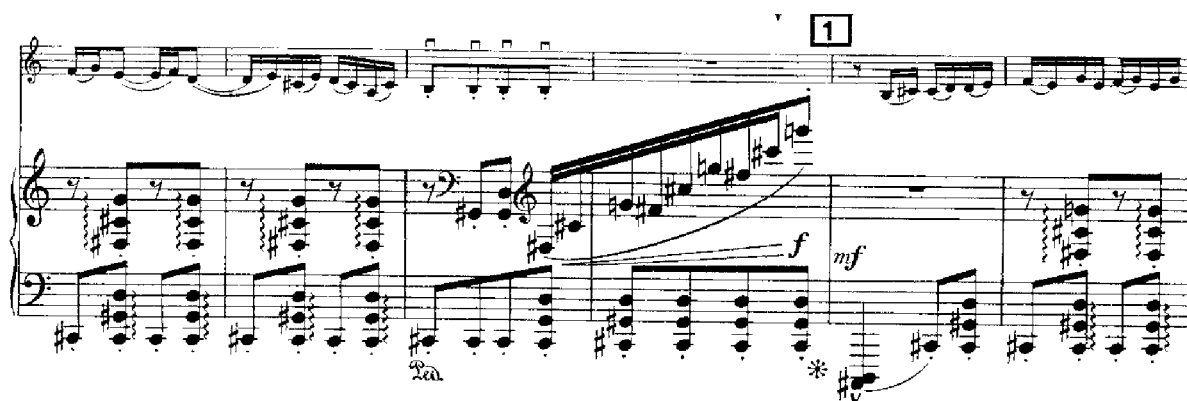
A hegedű kitartott d-hangjai alatt magasba csapó, tépett zongorafutamok megfogalmazása láthatóan problémát okozott Bartóknak: az ütemekbe utólag „belenyomorított” hangok tanúsága szerint a d-ket eredetileg rövidebbre tervezte, az 1⁺⁵-ben például az átkötés ♭-értékű volt. (Ez látható a vázlatban is.) A kompozíciós munka egy későbbi fázisában (nyilván többszöri kipróbálás után) alakította ki a nekilendülés-megtorpanás mozzanatok végleges arányait.

88. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – a tétel elejétől 1⁺²-ig

81. Tallián/Bartók 153., Kárpáti/Kamarazene 283., Kroó/Bartók-kalauz 112., Ujfalussy/Bartók II 60–61., Somfai/Forma-struktúra 32., Somfai/Progressive Music 504–505.

82. Béla Bartók „Volksmusik der Rumänen von Maramures.” In: *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft IV.* (München: Drei Masken Verlag, 1923).



A kortárs hegedűzenében a finálé kezdőütemei Ravel 1923–27 között írott, Durandnál megjelent *G-dúr hegedűszonátájának Perpetuum mobile* zárótételében vetnek visszhangot. 1922. április 8-án Ravel is részt vett azon a Henry Prunieres-nél rendezett nevezetes vacsorán, melyen Bartók és Arányi Jelly eljátszották a szonátát, sőt, ő lapozott magyar kollégájának⁸³ – az inspiráció ezúttal a szó szoros értelmében közvetlennek bizonyult.

A zongora ostinato-kísérete⁸⁴ a cisz-tonalitás érzetét alapozza meg.⁸⁵ Kárpáti rámutatott, hogy a népzenei gyökerű, a „heptatonía secunda” egyik moduszából alakított skálátéma (h-ról induló 1-2-es modell, az a-hang „rendszeridegen jelenlétével”) Bartók egy jellegzetes témacsoportjához, a kupolás szerkezetű témák családjához tartozik.⁸⁶ az öt „dallamsorra” tagolható témában a hegedű három tonális síkot jár be, a zongora kettőt. A hegedű a h-d-f síkokban (a téma első, második, és negyedik sorának végén),⁸⁷ a zongora a cisz-e síkokban mozog, az ötödik sorban (3⁴) változatosabb basszusokkal mozdítva meg kissé a harmóniai szövetet. A struktúra alapját két hiányosnak tűnő nónakkord látszik képezni: cisz-(e)-gisz-(h)-d és fisz-(a)-cisz-(e)-g – a hegedű azonban bejátssza a hiányzó e-h hangokat. A cisz-akkord főhangjait ekként (az előző tételokban már vizsgált módon) kisszekundok (d-f-g) színezi el. Bartók ezért megerősíti az alaphangot: a zongora a bal és jobb kézben egyaránt megszólaltatja a ciszt.⁸⁸ A harmadik dallamsornál bekövetkező tonalitás-váltás a harmóniai struktúra egyszerűsödésével jár: a hegedűszólam disszonáns a-hangját leszámítva egy e-alapú undecimakkord szólal meg (e-g-h-d-f-gisz/asz a negyedik dallamsorban!), hogy e pillanatnyi kivilágosodás után újra visszatérjen a kezdőütemek harmóniájához az utolsó dallamsornál.

4⁺¹-ben a hegedű egészhangú skálája a következő formaegység felé vezető híd építésébe kezd – jóllehet ritmikájában az előző szakasz folytatásáról van még szó, a tonalitás alapja lassan gisz-re helyeződik át. Az 1. téma utolsó sorát lekerekítő doboló képlet és a h-záróhangból kiinduló, *sff* végződő glissando a tétel folyamán fontos szerepet kap még.

Az 5⁺¹ egészhangú skálamenetéből az először 5⁺⁴⁻⁵-ben, majd 6⁺¹-ben g-f-a-f ostinatót kiválasztó hegedű a 6⁺⁴⁻⁵-ben *sforzato-fortissimo* játszandó ais-h-aisz hangokkal (♩ ♩ ♩ ritmussal) szakítja meg a

83. Vö. Cslev 330–332.

84. Stevens/Bartók 209., Kárpáti/Kamarazene 283–284.

85. Vö. Wilson/Violin Sonatas 245–246.

86. Kárpáti/Kamarazene 283. és 295.

87. Vö. Stevens/Bartók 209.

88. Vö. Stevens/Bartók 206.

tizenhatod-futamok monotóniáját (*allargando* előadói utasítás is nyomatékositva). 6^{+6} -tól mintha újraindulna a perpetuum mobile, de az aisz-ról nekilendülő egészhangú skála a 6^{+8} -nél kromatikussá zsugorodik, majd a 6^{+4-5} háromhangos képletét idéző, *allargando* h-c-h oktávok zárják a formarészt.

A szóban forgó szakaszt a *Fekete zsebkönyv* 26^r oldalán vázolta fel Bartók: 7^{+6} -ban a hegedű tizenhatod-futamát eredetileg kis a-ig vezette volna, és a rákövetkező három negyedét (h-c-h) glissandóval összekötve, feltehetően G-húrra tervezte. A fogalmazványban a hegedű tizenhatod-futama hasonlóan kis a-ig hatolt. A játszópéldány – s ennek megfelelően a metszópéldány zongora- és hegedűszólama is – tartalmaz egy utóbb elvetett részletet: a zongora- és hegedűszólamban 7^{+5} -nél a hegedű h-c-h hangjait glissando kötötte össze, de oktávfogásban. A játszópéldány hegedűszólamában az említett hely alá és fölé *allargando* jelzés és a zongora közben játszott ♩ ♪-képletének ceruzás bejegyzése látható.

A zongoraszólamban a nyolcadok egyenletes lüktetését eddig csak egy-egy felcsattanó jobb kéz-futam, illetve a 4^{+2-4} a hegedűvel komplementer játékba kezdő legato-frázisa szakította meg. 5^{+3} -ban és 5^{+6-7} -ben a bal kéz *marcato* cisz-e-fisz-gisz menetei már ellenszólamot képeznek a hegedű lefelé zúduló skálameneteivel. Tekintve, hogy 5^{+6} -ban a cisz-e-fisz-gisz-képlet, mely három ütemmel ezelőtt még az ütem második nyolcadán, mintegy felütésként indult, a második esetben az ütem harmadik nyolcadáról elrugaszkodva az ütemsúlyt egy nyolcaddal eltolja, a következő ütemek metrikai szempontból „felborulnak”. A kialakult helyzetre reagálva 6^{+2} -től a zongora nyolcadai azonnal 3+2+3+2 felosztású, asszimmetrikus képletbe rendeződnek. A metrum hasonló (kiszámított) megingását tapasztaljuk 7^{+2} -től kezdődően: a zongora 3+3+2+3+2+3+2+3+2+3+2-es egységekre tagolja szólamát, az egyensúly (a hegedű az ütemsúlyokat hangsúlyozó erőfeszítéseinek dacára) csak a következő téma belépésére áll vissza.

7^{+4} -től kezdve öt ütemen át rengeteg javítás található a hegedűszólamban: a 8^{+2} futamai eredetileg 8^{+4} -ben elindultak már. A játszópéldány ezen a ponton a két *hegedűszonáta* korrekcióinak izgalmas területére visz át: a játszópéldány zongoraszólamában 7^{+1} -nél az éles ritmus felett V (=felfelé) jelzés látható, 7^{+5} -ben a négy tizenhatod is felfelé indul. A *piano* játszandó éles ritmusok felett viszont lefelé jelzés és „hegy” megjegyzés a vonó csúcsának használatára utal. Ez a koncepció 180 fokos fordulatát jelenti: a metszópéldányban és nyomtatott kiadásban 7^{+1} már lefelé játszandó. A rángatott, ziháló hangzást eredményező vonózás a szakasz egészére, valamennyi analóg helyre érvényes lett.

Az átvezetés 4^{+7} és 6^{+2} között továbbra is a cisz- és gisz-pólusok között mozog. Ebből a helyzetből a 6^{+2} második fele téríti ki, szekundokban emelkedő basszusaival, 6^{+6} -tól g-síkban állapodva meg, kétércű g-nónakkordban. (Az egészhangú hegedűskálát (aiszról) előzőleg gisz-alapú akkorddal kísérte Bartók.) A g-centrumtól azután egy-egy váltóakkorddal távolodik el a zongora, majd a-b-c hangokon emelkedik a harmónia tovább (6^{+8-9}), 6^{+10} -ban a cisz-síkba érkeve. A szituáció azonos az első tématerület befejezésénél hallottnál: cisz-alapú akkordhoz h-záróhangot játszik a hegedű.

A 8-nál kezdődő 2. tématerület új karaktert, új tonalitást, valódi fordulatot hoz a tételbe. Somfai rutén paraszthege dúsök dudautánzó tánczenéjét hallja ki a hegedűszólamból,⁸⁹ mely erőszakos, nyers akkordjaival, kemény hangsúlyaival, az e-t körülíró, villanó cifrázataival igazi kontrasztot képez a kezdet moto perpetuo-zenéjével.⁹⁰ Az e-tonalitású témával kapcsolatban dallamsorokról aligha lehet beszélni, s a zongora sem tesz egyebet egy briliáns figuráció ismételtetésénél. Utóbbi kezdetben mintha csak az alaphangnem megerősítését célozná, mégpedig igen látványos módon: alsó és felső vezetőhanggal (disz és f), három oktáv széles sávban támasztja meg az e-t. A vibráló szövetből a tématerület második felében egyre határozottabb kontúrok rajzolódnak ki. Elsőként a hegedűszólamban: 8⁺⁵-ben az e-oktávfogásból egy szextolával kitörve, 9 után folyamatosan bővül a hangkészlet. A zongora 9³-ban oktávketőzésben megszólaló, negyed értékekben haladó, nehézkesen topogó „témával” töri át a figurációk szövevényét (10 után izgatott szinkópákkal élénkítve). Az e-síkból ismét a cisz-sík felé tájékozódik a tétel: a hegedű e-hangját Bartók egyre bővülő harmóniai összefüggésekbe helyezi – a bal kéz szinkópált aisz- (10⁺¹) majd a-oktávokkal (10⁺⁵) folytonosan tágítja a hangkészletet. (89. kottapél da)

89. kottapél da

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 8¹–8⁺⁵

Az 1. tématerület elemzése már rámutatott a formszervezés egyik alapelvére: a következő nagy formarész közeledtét az aktuális metrikus rend megbontása jelzi. 10 után a hegedű és a zongoraszólamb

89. Somfai/Forma-struktúra 32., Somfai/Progressive Music 505.

90. Kárpáti/Kamarazene 284.

anapesztus-motívumok ismételtetéseibe bonyolódik (utóbbi szinkópás képletekkel is eljátszik még), mígnem a szakaszt egy valóban teátrális gesztussal, a bizonytalanság, az egyensúlyvesztés hagyományosan képszerű kifejezésével, glissandóval zárja le a zongora. Bartók azonban ebben a pillanatban a rutén téma kezdetét idézi a hegedűn (mintegy keretbe foglalva az eseményeket), hogy ezt követően fokozatosan lassuló és halkuló pizzicato-akkordokkal vezessen tovább. A 11⁺¹-ben elért c-tonalitás már a következő szakasz alaphangneme.

A 12⁺¹-ben induló, arab hatásról árulkodó 3. tématerület főszereplője a zongora, száguldó meneteit a hegedű dobolásszerű *pizzicato* akkordokkal kíséri.⁹¹ (90. kottapélda) Az unisono játszó zongoramotívumok mozgásformájukban az 1. tématerületre és a rutén tématerület 11⁻⁴-nél megjelenő anapesztusaira egyaránt visszautalnak. Tagolása világos: a 12⁺¹ és 13⁺¹ jelöli ki először c-, majd a-síkban a téma kétszeri újraindulását. 14⁺¹-től (rövid közjátékként) a hangszerek tritonusz- és kis nóna hangközű hangpárokkal válaszolgatnak egymásnak. A 15⁻⁴ *marcatissimo*, *poco allargando* gesztusa a 6⁺⁴⁻⁵ majd a 7⁻⁴⁻⁵ ütemeket idézi, ezt követi 15⁻³-tól az arab téma harmadik dallamsora.

90. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 12⁺¹–12⁺⁸

Az arab tématerület indításában, 12⁺¹-től eredetileg egy tíz ütemes szakaszt komponált Bartók, melynek első négy ütemében a hegedű addig játszott akkordjait vitte tovább, a zongora pedig folyamatos tizenhatod-menetekkel csatlakozott hozzá, de nem az arab téma ritmusában. (Bartók feljegyzett még egy egészhangú skálára

91. Kárpáti/Kamarazene 284., Somfai/Progressive Music 505–506.

épülő témát is.) A szakaszt kihúzta, utána kezdte meg az arab téma kidolgozását, már a végső formában. **15**⁻⁵ után a folytatás más volt: a zongora *marcatissimo* hangjait utólag toldotta be Bartók – az első szándék szerint egy ütemes hegedű-arpeggiók után közvetlenül a **15** következett volna. A játszópéldány hegedűszólamában nagy írott betűkkel, bekarikázva „*sord*” megjegyzés utal a hangfogó használatára.

A közjátékot meghatározó tritonusz az arab téma **15**⁺¹-ben induló második szakaszában is főszerepet játszik: a zongora b-e távolságban (közötte egy plusz oktávval), párhuzamos mozgásban játssza a lendületes, doboló motívumokat. Bartók mintha ezt a hangközt „kereste volna” a közjátékban, mely több lépcsőben jut el eddig: g-desz, h-f, c-gesz „állomások” után szólal meg az e-b **14**⁺³-ban a hegedűn, s a zongorának még erre is van válasza a-esz hangokkal. A **15**⁻³-ban induló, szordinált hegedűfiguráció azután, mintegy megelőlegezve a zongorabelépést, végleg a b-e tritonusz mellett foglal állást. Ez az arpeggio szintén nem előzmények nélküli: **8** után a zongora kvintolái rendeződtek hasonló módon.

17⁻⁵-ben a szólamok tritonusz-távolságát a zongora esz-f-szekundra csökkenti (a hangzás kísérteties jellegét három oktávnyi távolság szavatolja), a tritonusz **17**⁺¹-ben az anapestus-motívumokhoz társul (a-esz és h-f). A hosszabb tizenhatodok-frázisok, melyek a tématerület első részében alkalmasint kiléptek az oktávkeretből, most kromatikus változatban, mintegy összezsugorodva jelennek meg **15** után. A hegedű továbbra is a b-e tritonusz erőterében mozog, az arpeggiót **16**⁻¹-től trillák, **16**⁺⁶-tól pizzicato-akkordok váltják fel.

17 után, a formarész vége felé közeledve (akárcsak az 1–2. tématerület esetében) Bartók most is a metrikus rend megbontásával vezeti be a következő nagyobb egységet: **17**⁺²-től négy-öt-hét hangos motívumtöredékek pergő játéka vezet az új tématerülethez.

18⁺⁵-ben váratlan fordulattal a hegedű a rutén tánc témába kezd,⁹² a zongora ugyanakkor az 1. tématerület lüktető, a hangsúlytalan ütemrészeket kiemelő kísérőfigurációját játssza. (A szakasz ritmusában a román kolinda-zenére is utal.) A zongora D-dúr harmóniáival szemben (melyeknek a gisz-előkék lid színezetet adnak, s egy-egy váltóakkord szakít meg) a hegedű **18**⁺³-ban b-ről induló egészhangú skálafutamot játszik, majd a rutén témát szólaltatja meg, egyre bővülő hangkészlettel. **20** után a harmónia alapja d-ről c-re süllyed (D-, E- és Fisz-dúr váltóakkordokkal), a hegedűszólam lassanként egy fisz-gisz-a trichordba szorul össze **21**⁺⁴-től a román téma kettős kötéseinek vonózásával, **21**⁺⁸-ban *pianissimo*-ig halkulva, a zongora párhuzamosan csendesedő akkordjainak kíséretében fokozatosan elmorzsolódva. Az expozíciót radikális gesztussal zárja Bartók: **22**⁻⁷-ben az először **5**⁺³-ban hallott négyhangos motívum diminuált változata hangzik fel,⁹³ majd bővített variánsával, végül egy *fortissimo*, felcsapó, elhangolt D-dúr akkorddal csendül ki az első nagy formarész.

92. Kárpáti/Kamarazene 284.

93. Kárpáti/Kamarazene 284.

Az expozíció analízise összetett, önmagában zárt szerkezetet mutat be: Bartók három, különböző népzenei reprezentáló téma exponálását és rövid kibontását követően rövidítve hozza vissza a másodikat és az elsőt. A formarész így miniatűr hídformaként is értelmezhető – hasonlóan építkezik az *1903-as szonáta* nyitótételének expozíciója. Ez a „rekapituláció” ugyanakkor bizonyos értelemben össze is foglalja az expozíció fontos témáit, amikor a rutén téma alatt a román téma kíséretét hozza. Szintén nem előzmények nélkül: hasonló szituációval találkozni a nyitótételben, az expozíció első nagyobb szakaszának végén, 5 után, ahol két, eredetileg más összefüggésben bemutatott téma fonódik össze, összefoglalás-jelleggel. (A tématerületek szilárd architektúrája sokat nyer ezekkel a mozzanatokkal.) A formarész továbbá az új indulás ígérését is hordozza, amennyiben a román téma jellegzetes, kettős kötésekre épülő mozgásformáját is felidézi a hegedű az utolsó pillanatokban.

A kidolgozási részt 22⁺¹-ben a román téma variánsa indítja,⁹⁴ a tématerület első részét öt ütembe sűrítő szakasz a glissandós h-aisz motívummal zárul. A téma háromszori újraindulása után (egyre távoluló ambitussal rajzolva meg annak kupolás szerkezetét), 25 után 6⁺⁴⁻⁵ markáns zárómotívumát idézi a hegedű – a kemény negyedekhez azonban tizenhatod-szextola társul, a rutén téma egyik jellegzetes eleme. A szextola többszöri ismétlése után 25⁺⁹-ban *fortissimo* desz tesz pontot a kidolgozás első részének végére. A zongora az 1. tématerület lüktető nyolcadait játssza: az esztamot ugyanakkor a bal és jobb kéz izgalmas aszimmetrikus képletei váltják fel. (91. kottapélda)

91. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 22⁺¹–23⁺²

The image shows a musical score for Bartók's 1. hegedű-zongoraszonáta, measures 22-23. The score is in G major and 3/4 time. Measure 22 is marked 'Poco sostenuto. (♩=86)' and 'accel. - al -'. Measure 23 is marked 'Tempo I. (♩=144)' and 'Meno vivo. (♩=86)'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the violin part has a melodic line with glissandos. Dynamics include f, dim., p, p secco, cresc., f, and sempre p.

94. Kárpáti/Kamarazene 284.

A zongoraszólam kialakítása, az ütemhangsúlyok eltolásának próbálgatásával, az ütemvonalak átrendezésével a fogalmazvány a 2. tételhez csatolt 1. toldalékoldalán látható.

Hasonló ambivalencia jellemzi a harmóniai szövetet, melyet egy – sűrűségét állandóan változtató – D-dúr akkord határoz meg, míg az alapharmónia fokozatos kibővítésével a 24^{+1} -et követő hat ütemben meg nem szólal a kromatikus skála valamennyi hangja. Egy h-val elszínezett B-dúr kvartszext zárja markáns, „magyar” ritmussal a szakaszt.

A folytatást a 22^{-7} -től indult átvezetés felcsapó oktávái készítik elő. A 25^{+14} -ben induló szakasz a tétel minden bizonnyal legproblematicusabb, legnehezebben értelmezhető része: Somfai a szonátarondó nagy epizódját látja benne, illetve a négyrészes forma *Seconda parte*-jét.⁹⁵ A zárómotívumból *marcato, pesante* zongoratóka bontakozik ki: az 1. tématerület román témájának augmentált változata.⁹⁶ A bal kéz mixturás akkordjaihoz a téma fölötti regiszterben egy állandóan hangzó b-desz kisterc társul, mely 25^{+18} -től – kimozdulva addigi statikus helyzetéből – új hangokkal gazdagítja a kísérőszövetet.

A hegedű 26^{+1} -ben lép be az epizódba a rutén téma variánsával.⁹⁷ Ez a változat egyben új, scherzando-karaktert hoz a tételbe.⁹⁸ A jellegzetes „*Kicsit ázottan*”-hangvétel talán nem véletlen: Bartók éppen a szonáta komponálásának idején játszott először pódiumon Debussy hegedű-zongoraszonátáját, melynek fináléjában (a 85. ütemtől) szintén egy oldott, szinte szalonzenei hangulatú epizód helyezkedik el. (92. kottapélda)

92. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 26^{-15} – 26^{+8}

The image shows a musical score for the third movement of Bartók's First Violin and Piano Sonata. The tempo is marked 'Meno vivo. (♩=80)'. The piano part is marked 'f marcato, pesante' and features a constant B-flat bass note. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics.

95. Somfai/Forma-struktúra 33.

96. Somfai/Forma-struktúra 33., Kroó/Bartók-kalauz 112., Kárpáti/Kamarazene 284.

97. Kárpáti/Kamarazene 284.

98. Kroó/Bartók-kalauz 112.

Mind a zongora, mind a hegedű témája kétszer ismétlődik. A zongoratóka második megjelenése (27⁸) azonnal variációja is annak: a bal kéz akkordjai ezúttal ellenmozgásban haladnak a témával. A hegedűtéma hasonlóan nem marad érintetlen: másodjára egy kisterccsel feljebb kerül. Kísérete is megváltozik: gyorsuló, „dobbantó” képletek, végül esztam társul hozzá. 28⁺²-től az új zongora- és hegedűtémákat káprázatosan csillogó változatokban mutatja be Bartók (trillák, pizzicatók gazdagítják a szövetet), olykor szimultán szólaltatva meg azokat. (93. kottapéláa) 30 után egyre inkább a g-cisz tritonusz dominálja a harmóniai szövetet, lassanként a tétel alaphangneme felé fordulva.⁹⁹

93. kottapéláa

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 29⁸–29⁺⁶

99. Vö. Kárpáti/Kamarazene 285.

A témaerület vége felé haladva, 32 után a zongora motívumtöredékei felett a hegedű (mintegy reminszenciaként) a középrész mondén témájának indítását idézi. A formarész határát (egyben a rekapituláció kezdetét) ismét a 22^{-7} és a 25^{+12} felesattanó oktávmotívuma jelöli ki (33^{-1}).¹⁰⁰

Az utolsó nagy szakasz az 1. témaerület visszatérésével indul, ezúttal egy dübörgő h-szeptim kíséretében, melynek két fontos hangját (az alapét és a szeptimét) „aláaknázza” egy-egy alsó váltóhang. 35 után egymástól kisszekundos elhangolásban, s oktáv távolságban lüktető szűk hármashangzat-mixtúrák sora kíséri a hegedű játszott román témát, melynek látványos tagolásáról Bartók ezúttal lemond: a dallamsorokat eddig lekerekítő repetíciók és a hosszú, akár ütemeken átnyúló záróhangok egyaránt elmaradnak.

A témaerület 36^{+8} -nál romános duda-epizódban folytatódik, mely az 1–2. témaerületet összekötő átvezető részből származtatható, egészen pontosan az 5^{+3} -nál hallott g-f-a-f forgóból.¹⁰¹ Ennek az eredetileg egy húron játszott motívumnak a két húrra alkalmazott variánsából alakítja ki Bartók azt a rusztikus dudazenét, melyet a zongora *sforzato* játszandó f-c kvinttel horgonyoz le az f-tonális síkban a bal kézben (a jobb kéz izgalmasan elhangolt a-c / asz-esz figurációjával). (94. kottapéllda)

94. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 37^9 – 37^5

100. Kárpáti/Kamarazene 285.

101. Somfai/Forma-struktúra 33.

37⁺¹-ben egy esz-moll akkord, 37⁺²-ben (enharmonikus váltással) egy disz-szeptimakkord a rutén téma visszatérésének cisz-síkja felé közelít, a 38⁺¹ és 39 között eredeti e-tonalitásában megszólaló hegedűtémát a zongora itt a tétel (és a szonáta) alaphangnemében kíséri.¹⁰² A jobb kéz glissandói és a bal kéz markáns negyedei 39⁻²-ben c-síkba vezetnek, ahol az arab téma megjelenése előtt a rutén téma utolsó sora is eljutott (11-nél). Míg a hegedű pontosan reprodukálja a 11⁺¹ első akkordjának felrakását is, a zongora kicsit áttetszőbben hangszereli az asz-szal színezett C-dúr kvartszextakkordot.

Az arab téma rekapitulálása előtt Bartók egy pillanatra megszakítja a tétel folyamatát egy rövid, a G-húrral briliáns terceneteket szembeállító hegedű-cadenzával. A kompozíciós szempontokon túl (a tétel lezárásának hatásos késleltetése) a cadenza egyben gáláns gesztus Arányi Jelly felé: a hegedűs néhány pillanatig egyedül áll a reflektorfényben. (95. kottapélda) (Ezt a gesztust a 2. szonáta is megismétli: 2. tételében szintén helyet kap majd egy a hegedűs virtuozitását előnyösen bemutató szólószakasz.)

95. kottapélda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 39⁻¹–39⁺⁹

40⁻³-ban a zongora markáns g-nyolcadai közvetlenül az arab téma visszatérését készítik elő (40⁺¹), a g-síkban megjelenő zongorás témával a hegedű akkordok-arpeggiók helyett most egy d-e-fisz-gisz tetrachordot állít szembe: rövid imitációs szakasz építésébe fognak a hangszerek. Az arab téma visszatérését 41⁺¹-ben a rutén téma követi, mely „saját” aisz-síkjában jelenik meg, a zongora azonban nem d-ben, hanem e-tonalitásban mozog, 42⁻⁵-től d-, majd 42 után a c-sík felé elmozdulva.

102. Kárpáti/Kamarazene 285.

Az expozícióban 39 ütemes formarész ezúttal 36 ütem terjedelmű: a téma első fele ott 15, itt 11 ütemet foglal el. Az a-gisz-fisz-gisz-(e-fisz-d) forgómotívum viszont több teret kap: az expozíció 17 ütemével szemben itt 22 ütemet. A szakasz vége felé haladva a zongora egyre határozottabban érvényesíti a c-tonalitást – mindazonáltal 44⁻⁵-ben egy d-moll akkord (gisszel színezve) zárja a formarészt. Nem végérvényesen: az utolsó szót ismét csak a már többször hallott oktávus motívum mondja ki, de a tétel folyamán először lefelé haladva, négy-, majd – másodjára már felfelé – hét hangos hangkészletig bővülve.¹⁰³

A Kóda a középész témáival kezd, de fordított sorrendben: először a *dolce-grazioso* hegedűtéma szólal meg (44⁺¹ és 46⁻¹ között),¹⁰⁴ a zongora elhangolt akkordjainak kíséretében. 46⁺¹-től a középész *marcato* zongoratómája következik,¹⁰⁵ a bal kézben új, az akkordokat oktávokra cserélő szólammal. A téma visszatérése eredeti tempójánál kétszerte gyorsabb, a *Presto* tempójelzéshez ♩ = 168 társul. Bartók a zongoratómához nemcsak új kíséretet társít, de 46⁺⁵-ben a hegedűt is belépteti hozzá a román téma egy változatával.¹⁰⁶ ekként Bartók a tétel valamennyi témáját rekapitulálja, 48⁻⁴-ben hallhatjuk az 1. és 2. tématerület közötti átvezetés eddig még hiányzó ♩♩♩-motívumát is (6⁺⁴-ből és 25⁺¹-ből).

48 után viharos lendületű (*sempre più agitato ed accelerando*), izgalmas polimetrikus szakasz (a hegedű 3/4-ben, a zongora 2/4-ben játszik) készíti elő a befejezést, melyet pillanatnyi megtorpanás-erőgyűjtés után (48⁺⁸ koronás szünete) a 4⁺¹ egészhangú skálájára visszatekintve veszi kezdetét. A zongora az alaphangnemben, cisz-tonalításban az 1. tématerület kalapáló akkordjaival üzi-hajtja a hegedűt a befejezés felé. 50⁻²-ben, *poco allargando* hegedűfutam és széles zongora-arpeggiók után a 6⁺⁴ motívumának augmentált formája, majd a trillás h-hangokból valósággal kirobbanó futamok vezetnek a tételt kicsendítő kétércű cisz-záróakkordokhoz.¹⁰⁷ (96. kottapélda)

103. Kárpáti/Kamarazene 285.

104. Somfai/Forma-struktúra 33., Kárpáti/Kamarazene 285.

105. Somfai/Forma-struktúra 33., Kárpáti/Kamarazene 285.

106. Somfai/Forma-struktúra 33.

107. Vö. Griffiths/Bartók 104. A harmóniaiailag rendkívül összetett, ugyanakkor a feszültségeket mégis feloldó, záróakkordok az 1903-as szonáta fináléja utolsó ütemeinek tiszta kvintekből-oktávokból felépített „üres” hangzatait idézik.

96. kottapéllda

Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 / 3. tétel – 50⁴–50⁺¹¹

The image shows a musical score for Bartók's 1. hegedű-zongoraszonáta, 3. tétel, measures 50-51. The score is in 3/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo markings are 'poco allarg.' and 'molto', with a box containing the number 50. The dynamics include 'ff', 'mf', and 'cresc.'. The score is signed 'A. J. J. J. Budapest, 1921. X. 11.' at the bottom right.

Az 1. hegedű-zongoraszonáta finálóját formai-tartalmi szempontból számos tanulmány elemzi a Bartók-irodalomban: értelmezésében a vélemények részben megoszlanak.¹⁰⁸ Halsey Stevens, Seiber Mátyás és Paul Griffiths rondóformaként írta le,¹⁰⁹ Stevens emellett nagyszabású variációs stratégiáira is felhívta a figyelmet,¹¹⁰ míg Paul Wilson a rondóforma-modellnek ellentmondó jelenségekre mutatott rá (például a főtéma nagy méretére és lezáratlanságára, mely ekként kevésbé felel meg a rondótémával szemben hagyományosan felállított követelményeknek).¹¹¹ A magyar Bartók-kutatók (Lendvai Emő nincs közöttük) szintén állást foglaltak a kérdésben: Tallián Tibor és Kroó György a rondó-,¹¹² Kárpáti János és Laki Péter a szonátarondó-forma mellett tették le voksukat.¹¹³ Somfai László a 3. vonósnegyes sajátos, négy részes forma-struktúrája felé vezető út egyik fontos állomásaként mutatta be a tételt,¹¹⁴ a szonátarondó-modellt is érvényesnek fogadva el.¹¹⁵

108. A fejezet utolsó szakasza *Bartók 1. hegedű-zongoraszonátájának finálójáról* címmel előadásként hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékére rendezett IX. tudományos konferenciáján, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében, 2012. október 11-én. Ugyanezzel a címmel megjelent a *Magyar Zene* 51/3 (2013. augusztus) számában, 316–322.

109. Stevens/Bartók 209., Seiber/Chamber Music 24., Griffiths/Bartók 105–106. Griffiths közelebbről a 2. vonósnegyessel, a *Négy zenekari darab* Scherzójával és *A fából faragott királyfival* hozza összefüggésbe a finálét.

110. Stevens/Bartók 209.

111. Wilson/Violin Sonatas 249.

112. Tallián/Bartók 153., Kroó/Bartók-kalauz 112.

113. Kárpáti/Kamarazene 283–285., Laki/Violin Works 137.

114. Somfai/Forma-struktúra

115. Somfai/Progressive Music 505.

Az értelmezések eltéréseinek első számú okát keresve kézenfekvőnek tűnik – a jelenséget erősen leegyszerűsítő – magyarázat: Bartók több tételre elégséges anyagot sűrített bele 1. szonátája fináléjába, melynek belső dinamikája szétfeszíteni látszik a hagyományos formamodellek kereteit. A tematika összetett volta az elemzőket az inspiráció mélyrétegeinek feltárására ösztönözte: Ujfalussy József szerint a két hegedűszonáta zárótételei a „világháborús évek népdalfeldolgozásainak kiszélesített, önálló finálévá formált záró táncképeire hivatkozhatnak.”¹¹⁶ Ujfalussy külön is kiemelte az Improvizációkat, mint a népzenei „nyersanyag” addigi legkomplexebb megmunkálásának példáját.¹¹⁷ Somfai László román, rutén és arab hatást mutatott ki a finálé zenéjében, valódi folklór-motívumok használata nélkül¹¹⁸ – sokszínű, sokféle karaktert felvonultató anyagból kellett Bartóknak a nép- és műzene kapcsolatát eddig nem látott szinten demonstráló tételét összekovácsolnia.

Az 1920-ig írott, népzenei feldolgozó, különböző műfajú Bartók-darabok (például a *Három csíkmegyei népdal*, a *Nyolc magyar népdal*, a *Gyermekeknek*, a *Kolindák*, a *Román népi táncok*, a *Szonatina*, a *Tizenöt magyar parasztdal*, a *Három magyar népdal* vagy az *Improvizációk*) illetve a komponált népdal-imitációra épülő művek (*Este a székelyeknél*, *Allegro barbaro*) rövid tételekből álló ciklusok és/vagy kisebb terjedelmű, önálló kompozíciók voltak. A bennük kidolgozott módszereket alkalmazta Bartók a két hegedű-zongoraszonátában (fejlesztés helyett rövid motívumok mozaikszerű egymáshoz illesztése, a metrikus struktúrát megtörő belső ismétlések, a népzene improvizatív jellegének, díszítéstechnikájának alkotó módon való átemelése a kompozíciós munkába stb.), de formailag és dramaturgiailag komplex szerkezetekben rendezve el a tematikát, a műfaj alapelveit is újragondolva a két hangszer szólamának teljes tematikai elválasztásával, radikálisan újszerű, leginkább a Schoenberg-kör dodekafóniája felé való tájékozódásként értékelt harmóniakezeléssel.

E gondolatok egy levélhez vezetnek, melyben 1936. június 18-án, egy Belgiumban rendezendő szonátaest lehetséges műsorán tünődve a mester a következőket írta Gertler Endrének:

Műsornak a II. heg. szon., a II. rapsz.-át és néhány apróbb átíratot (szonatinát stb.), esetleg még az I. heg. szon. 2. és 3. tételét, vagy csak a 3. tételét továbbá egy csoport zong. szólót gondolnék.¹¹⁹

Az 1. szonáta komponálásakor a (nem publikált) *1903-as hegedűszonátán* és a *Fiatalkori hegedűversenyen* kívül Bartóknak nem volt egyéb jelentős hegedűműve. Az idézett levél időpontjában azonban már egy egész sor, műhelyét megfelelően reprezentáló kompozíció állt rendelkezésére, így a két szonáta, a két *Rapszódia*, a *44 duó*, illetve az általa elfogadott-korrigált, hangversenyműsoraira is felvett átíratok csokra (a Szigeti- és Országh-féle átdolgozások a *Gyermekeknek*-ből, Székely Zoltán átírata a *Román népi táncokból*, Gertleré a *Szonatinából*.)

116. Ujfalussy/Bartók II 60.

117. Ujfalussy/Bartók II 42–46.

118. Somfai/Forma-struktúra 32. vö. Laki/Violin Works 137.

119. Blev 526., vö. Frigyesi/Non-Classical 267. A szóban forgó szonátaestekre 1938. november 8-án Antwerpenben és november 9-én Brüsszelben került sor, Gertler Endre közreműködésével. Az azonos műsorral megtartott hangversenyeken a 2. szonáta, az 1. rapszódia valamint Bartók-Országh: Magyar népdalok című átírata hangzott el.

E műfajaiban oly sokféle hegedűzene között a „kapcsolat a népzenevel” kifejezés lehet a közös nevező: az *1. szonáta* esetében ez leginkább a harmadik tételre vonatkozik (illetve – kisebb mértékben – a másodikra). Ebből a szempontból került itt új megvilágításba a mű: a *Kreutzer-szonátához* mérhető, nagyszabású koncertszonáta virtuálisan új, a népzene a középpontba állító kompozíciókra bomlott fel – a 2–3. tételből Lassú-Friss tételpár jött létre, a 3. tétel önálló hangversenydarabbá vált.

Az előbbi formamodell magától értetődően irányítja figyelmünket a két *Rapszódia*ra. Mármint az 1928/29-ben keletkezett, Székely Zoltánnak ajánlott *2. rapszódia* Bartók egyik legproblematisabb hegedűműve: második, Friss tételével kapcsolatban Somfai László a három ismert változat mellett a befejezés mintegy tíz stádiumát különböztette meg.¹²⁰ A hét táncdallam összefűzéséből álló tétel befejezés-verziói közül az 1947-ben „1945-ös revízió” címmel megjelent harmadik ráadásul alapvetően más zenét hozott, mint az első kettő: artisztikusabb, játékosabb, bizonyos értelemben népszerűbb stílusban fejezte be a darabot.¹²¹ Székely Zoltán visszaemlékezése szerint Bartók úgy vélte, hogy az első és második befejezés túlzottan hasonlított az olykor a *2. rapszódia*val egy műsorban szereplő *1. szonáta* fináléjának lezárására, ezért dolgozta ki a harmadik, ezektől gyökeresen eltérő változatot.¹²² E harmadik verzió azonban – az 1945-ös dátum ellenére – nem későbbi 1935-nél,¹²³ vagyis valamivel a Gertlerhez írott, az *1. szonáta* tételeinek újfajta felhasználásáról polemizáló levél elé tehető. Mindez egy a Bartók-kutatás által ebben az összefüggésben eddig nemigen említett, 1932. május 15-én a frankfurti Rádió stúdiójában megtartott matinéhangverseny műsorának fényében válik különösen érdekessé. Ezen a koncerten Bartók Licco Amar hegedűművész társaságában a *2. rapszódia* Lassúja után ugyanis az *1. szonáta* fináléját szólaltatta meg¹²⁴ – a tételt egy kompilált Lassú-Friss részeként, valamint a *2. rapszódia* problémájának megoldásaként, legalábbis a megoldás – a zeneszerzői műhely pillanatnyi elbizonytalanodásáról is számot adó – kísérleteként láttatva. Ez a különös alkalmi „kompozíció” a tételek lezárásának a Székely Zoltán emlékezésében említett hasonlóságát figyelembe véve nyilván ösztönzést jelenthetett Bartóknak a „valami mást” keresésében; a több mint másfél évtizeddel korábban írt finálé a hegedűművein végigtekintő zeneszerző számára pedig a különféle karakterű, népzenei/népzenei ihletettséggű tematika olyan koherens összefogásaként tűnhetett fel, amely felé a *2. rapszódia*ban a 30-as évek elején még úton volt. Egy próbát mindenesetre megért a gondolat, s talán nem tévedünk, ha a rapszódia harmadik befejezés-változata mögött mindkét szempontból ott látjuk az *1. szonáta* fináléját.

A Gertlernek proponált program merészebb gondolata ezzel együtt a finálé önállósítása volt (terjedelmét tekintve egyébként ez reális elvárás a tétellel szemben: időtartama körülbelül azonos a *Rapszódia*kéval) – azonban az életműben ez az elképzelés sem példátlan, ráadásul ugyanabban a

120. Somfai/Kompozíciós módszer 200.

121. Somfai/Kompozíciós módszer 200.

122. Somfai/Kompozíciós módszer 200.

123. Somfai/Kompozíciós módszer 200.

124. BBjr/Krónika 320.

műfajban: 1903. június 8-án, a zeneakadémiai olvasóköri második jótékony célú estjén Bartók két zongoraműve mellett König (Kőszegi) Sándorral az *1903-as szonáta* fináléját szólaltatta meg.¹²⁵ Minden hasonlósága ellenére a helyzet némileg mégis más: a fiatalkori darabnak a koncert időpontjában például még csak két tétele volt készen. A Magyarország recenzense mindazonáltal 3. tételként írt az elhangzott darabról, s tehette: a plakáton Bartók jelezte végleges helyét a nagyformában.¹²⁶

Mármost az *1903-as szonáta* szonátarondó-fináléjának vizsgálata azzal szembesít, hogy hatalmas léptékéhez képest túl Bartók sok anyagot halmozott fel benne: számos revízió utal a koherens forma kialakításáért vívott küzdelemre, mely végső soron nem járt sikerrel. Két évtizeddel később újra a hegedűszonáta-műfajhoz érkezve, az 1. szonáta fináléjában ugyanezzel a kihívással nézett szembe: különböző karakterű zenékből kellett valamely kerek egészet kialakítania. A megoldás azonban ezúttal méltó volt a feladat nagyságához: értelmezéséhez az egész szonáta nagyformájára kell egy pillantást vetnünk. A nyitótétel világos kontúrokkal megrajzolt szonátaforma; a lassú tételt az analízisek rendszerint ABA- vagy Andante-formaként értelmezik – a szimmetria módosulásaira azonban mind Kárpáti, mind Wilson, mind Stevens felhívja a figyelmet,¹²⁷ amikor a három nagy részen belül azok kétrészszerűsége illetve azokra a finom belső rímekre utalnak, melyek segítségével Bartók összetett, izgalmas konstrukcióvá formálja a tételt. Az ABA-formán belül az egyes részek ugyanis kis ABAB-formákat alkotnak, melyeknek fontos motívumai megjelennek a nagy formarészek szintjén: az utolsó ütemekben a középrész magyar sirató-zenéje búcsúzik a hallgatótól, a háromtagú nagyformát párossá – azaz X Y X Y szerkezetűvé – módosítva. (Ez lesz majd a *3. vonósnégyes* formamodellje.)¹²⁸

A finálé szerkezetét nézve tehát azt láthatjuk, hogy a három- és négyrészszerűség, másképpen az 1. tétel (itt a szonátarondó-modell felé elmozduló) szonátaformája és a 2. tétel három- illetve rejtetten négytagú formája egyaránt kirajzolódik benne: a fiatalkori szonáta zárótételéből még hiányzó koherencia itt mintegy az első két tétel struktúrájának szintéziséből jön létre. **(2. táblázat)**

A gondolat, miszerint a finálé saját anyagának feldolgozásán túl egyben egy ciklikus mű megelőző tételeit is összefoglalja, Beethoven óta markánsan van jelen az európai zenei gondolkodásban: Bartók számára a jelek szerint nagyon is aktuálisnak tűnt, amikor egyik legnagyobb szabású és legoriginálisabb darabjával maga mögött hagyta zeneszerzői pályája egyik válságos időszakát.

125. BBjr/Krónika 55.. A hangverseny plakátját ld. Bónis/Képek 62., a mű első oldalának fakszimiléjét Bónis/Képek 63., ugyanez Bónis/Élet-képek 73.

126. Vö. Bónis/Képek 62. és Bónis/Élet-képek 73. Érdekes, hogy az 1904-ben a Bárd cégnél megjelent *Négy zongoradarab* (BB27) első darabja, a bal kézre komponált *Tanulmány* egy bal kézre tervezett szonáta első tételként szerepel ugyanezen a plakáton.

127. Stevens/Bartók 208., Wilson/Violin Sonatas 247–248., Kroó/Bartók-kalauz 111., Kárpáti/Kamarazene 208., Seiber/Chamber Music 24., Laki/Violin Works 137.

128. Kárpáti/Kamarazene 283.

Az *1903-as szonátát* még a magyar és a nyugati zene összeegyeztetésének problematikája foglalkoztatta; az *1. szonáta*, alig valamivel az első nagy világegést követően ennél mélyebb értelmű üzenetet hordoz. Ahogy Somfai László a teljes szonáta narratívja felől értelmezve a tételt kifejtette: a Bartókra mélyen jellemzőnek nevezett koncepcióban az „emfatikus művészi zenét”, egyben a szubjektum hangját megszólaltató 1. tételből az imaginárius hidat képező (a variált visszatérésben emfatikus magyar hangot megütő) 2. tételen jut el a mű a *Táncsvit* és a *Concerto* „népek körtánca” alapeszméjét előlegező, multikulturális, az egyént a közösségbe olvasztó, robusztus fináléhoz.¹²⁹

129. Somfai/Progressive Music 501., Somfai/The Two Sonatas 96–97.

2. táblázat / Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („op. 21”) (1921) BB 84 – 3. tétel

SZONÁTARONDÓ-FORMA / RONDÓFORMA													
Expozíció							Kidolgozási rész						
Rondótéma		Epizód 1.		Rondótéma			Rondótéma		Epizód 2.				
„Függöny” (zongora)	Román téma (hegedű)	Rutén téma (hegedű)	Arab téma (zongora)	Rutén téma (hegedű)	Román téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Román téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Marcato- téma (zongora)	Scherzando- téma (hegedű)	Marcato- téma (zongora)	Scherzando- téma (hegedű)	„Montázs” (Marcato- + Scherzando- téma)
1–5. ütem	1 ⁻⁷ –8 ⁻¹	8 ⁺¹ –12 ⁻¹	12 ⁺¹ –18 ⁺³	18 ⁺⁴ –21 ⁺³	21 ⁺⁴ –21 ⁺¹¹	21 ⁺¹² –22 ⁻¹	22 ⁺¹ –25 ⁺¹¹	25 ^{+12–13}	26 ⁻¹⁵ –26 ⁻¹	26 ⁺¹ –26 ⁺¹⁷	26 ⁺¹⁸ –27 ⁻¹	27 ⁺¹ –28 ⁺¹	28 ⁺² –33 ⁺¹
I. rész									II. rész				
NÉGYRÉSZES FORMA													

* * * * *

SZONÁTARONDÓ-FORMA / RONDÓFORMA									
Rekapituláció							Kóda		
Rondótéma		Epizód 3.					Epizód 4.		Rondótéma
Román téma (hegedű)	Rutén dudaautánzás (hegedű)	Rutén téma (hegedű)	Cadenza (hegedű)	Arab téma (zongora)	Rutén téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Scherzando-téma (hegedű)	Marcato-téma (zongora)	Zárószakasz – Román téma (hegedű)
33 ⁺² –36 ⁺⁷	33 ⁺⁸ –37 ⁺⁵	37 ⁺⁶ –39 ⁻²	39 ⁻² –40 ⁻¹	40 ⁺¹ –41 ⁻¹	41 ⁺¹ –44 ⁻⁵	44 ⁻⁴⁻¹	44 ⁺¹ –46 ⁻¹	46 ⁺¹ –47 ⁺⁵	48 ⁻⁴ –50 ⁺¹¹
III. rész							IV. rész		
NÉGYRÉSZES FORMA									

2. hegedű-zongoraszonáta (1922) (BB 85)

Keletkezéstörténet

A 1922 márciusa és májusa között lebonyolított, jelentős nyugat-európai zenei centrumokat érintő nagy turnéja után május 19-én Budapestre visszaérkező Bartók a nyári szünet beköszöntével kezdte meg a 2. *hegedű-zongora szonáta* komponálását. A dedikáció („*A.J.-nek, Budapest, 1922., VII.–XI.*”) az 1922 júliusa és novembere közötti heteket jelöli meg a kompozíciós munka időszakaként, a monogrammot francia nyelvű dedikáció bontja ki a címlapon: „*composée pour Mlle Jelly d'Arányi*”. A 2. szonáta vázlatai természetesen előbbre datálhatók, a hangversenykörút nyugodt pillanataiban kerültek a *Fekete zsebkönyv*be. A komponálás sem volt folyamatos: augusztus 7-én Bartók Mary Dickenson-Auner hegedűművésznő partnereként Salzburgban játszotta az 1. szonátát, a nem túl jól sikerült koncerten többek között Honegger, Poulenc, Dent is megjelent.¹ Mindeközben az 1910 óta a Slovenska Matica kiadóval fennálló együttműködés keretében (1920 óta szerződéssel is megerősítve) szlovák népzene gyűjtésének nyomdai előkészítésén is dolgozott.²

Bartók igen komolyan vette ezt a munkát, ahogyan ezt egy Arányi Adilának 1922. június 22-én írott leveléből kiderül:

Nevezetes hír nincs semmi. Zeneszerzőből most átvedlettem megint egyszer „zenetudóssá”, naponta sok száz számjegyet rovak egymás mellé szép sorjában papirosra. És telnek az iverk, szaporodnak a statisztikai tabellák – és ezzel fog elmúlni az egész nyár.³

Elképzeltető, hogy a zeneszerző meglepetésnek szánta készülő új hegedűszonátáját Adila húga, Arányi Jelly számára, ezért nem említette a nyári tervek között: valószínűleg úgy gondolta, a népdalrendezés szüneteiben elegendő ideje-energiája marad a *Fekete zsebkönyv* vázlatainak kidolgozására.

A kettős terv azonban megvalósíthatatlannak bizonyult, ahogyan erről augusztus 21-én egy családi tragédia következtében Marosvásárhelyen tartózkodó feleségének beszámolt:⁴

1. BBjr/Krónika 198. Ugyanezen év április 8-án, Párizsban, a Le Vieux Colombier-ban rendezett hangversenyét követő, Henry Prunières-nél rendezett vacsorán, melyen Arányi Jelly és Bartók zárt körben újra eljátszotta az 1. szonátát, Honegger és Poulenc is jelen volt, a salzburgi koncert tehát rövid időn belül a második találkozásuk volt a művel a szerző előadásában.

2. BBjr/Műhely 301–302. Bartók szlovák gyűjtésének kiadása – a sokat ígérő kezdetek után – kudarcba fulladt. A zeneszerző 1928-ra fejezte be az előkészítést, ezt követően azonban egyre meddőbbé váló levelezés, 1932 után jogi viták, a határidő folyamatos módosításai akadályozták a publikálást. A szlovák gyűjtés végül Bartók halála után, 1959-től jelent meg – számos hibával.

3. Bartók/Arányi 174.

4. Bartókné sógora, Kankovszky Ede párbajban életét vesztette.

A hegedűszonátának 1. részlete szerencsésen elkészült. Viszont ennek rovására a tót dalmásolás alig haladt. Két úrnak nem lehet dolgozni.⁵

Az 1. szonáta sem került még le a napirendről: Bartók augusztus 26-án írott levelében arról írt, hogy próbálja a művet az 1921 áprilisa óta állandó kamarapartnerei közé számító Székely Zoltánnal. A levélből nem egészen világos, hogy milyen alkalomra készültek: a legvalószínűbb magyarázat szerint (erre egy Calvocoressinek augusztus 20-án írott, már idézett levélből következtethetünk) az 1922. december 20-án, a Zeneakadémia Nagytermében megtartott magyarországi bemutatóra keresett Bartók (rossz külföldi tapasztalatok nyomán) megfelelő hegedűst. Ahogy arra ifj. Bartók Béla utal: Waldbauer Imre betegsége miatt került sor a kapcsolatfelvételre Székelyvel (az ősbemutatón végül Waldbauer játszott).⁶ Bartók mindenestre kihasználta az alkalmat, hogy készülöben lévő új művét kipróbálja. Augusztus 30-án írta feleségének:

A virágokat ma még megöntöztem és most sietek ágyba. (A szonátának kb. 2/3-áig jutottam el, már próbáltuk is valahogyan Székelylyel, nehezebbnek látszik az I.nél, de csak előadásban). Más ujság nincs.⁷

Évtizedekkel később Banffban, Sebő Ferenc mikrofonja előtt Székely Zoltán így emlékezett vissza az eseményekre:

Amikor már külföldön éltem és hazamentem látogatóba, őt mindig felkerestem. Akkoriban írta a 2. szonátát. Beszélgettünk, ő megmutatta a kéziratoldalakait (még nem készült el a mű), és lapról eljátszottuk, ami megvolt. A háromnegyede készen állt, a vége hiányzott még. Bartók elmagyarázta, mi következik majd. Ezt a szonátát Arányi Jellynek írta, és ők is mutatták be Londonban.⁸

Bartók levele és Székely visszaemlékezése egybevéve: augusztus végére a darab nagy része játszható állapotba került.

1922. október 8-án Bartók értesítette a Slovenská Matica igazgatóságát, hogy szeptember végén elkészült a három kötetesre tervezett *Szlovák népdalgyűjtemény* első kötetének munkálataival, a 234 oldalnyi kéziratban 763 dallamot készítve elő publikálásra.⁹ (Januárra jelezte a maradék két kötet befejezését). Ugyanebben a hónapban megkezdődött a koncertszezón: október 10-én Békéscsabán játszott, október 23-tól Erdélyben adott koncerteket (Nagyváradon, Belényesen, Kolozsváron) és csak 31-én indult vissza Budapestre.¹⁰

5. Cslev 334. Bartóknak ezekben a napokban még két, közelebbről meg nem nevezett angol vendége is volt.

6. BBjr/Krónika 199.

7. Cslev 337.

8. Székely Zoltán 1985 34. Székely értelemszerűen a darab későbbi előadásairól beszél Jelly-vel kapcsolatban: a premieren Waldbauer Imre volt Bartók partnere.

9. Blev 286–287.

10. BBjr/Krónika 200–201., kritikák I. Ztt VII 229–240.

Mindeközben a zeneszerzői műhelyben sem szünetelt a munka: Bartók 1922. december 5-én keltezett levelében tudósította Emil Hertzkat a 2. *szonáta* elkészültéről, a hírt kiadója nagy érdeklődéssel fogadta. A darab a december első napjaiban Pozsonyból Budapestre érkező Voit Paula levelezésében is felbukkant:¹¹ december 10-i levelében írta lányának:

Márta szorgalmasan írja Béla 2. hegedűszonátáját.¹²

Voit Paula minden bizonnyal az elsőkiadás Ziegler Márta készítette metszőpéldányát láthatta menyé íróasztalán.¹³

Az 1. *szonátához* hasonlóan a 2.-at sem a dedikáció címezte, Arányi Jelly mutatta be. 1923. január 1-én Budapesten Bartók és Waldbauer újra eljátszotta az 1. *szonátát*,¹⁴ majd egy január 14-i matinéfellépést követően február 2-án a zeneszerző a Waldbauer-kvartett kíséretében németországi turnéra indult.¹⁵ A turné részleteiről *Az Újság XXI/16* (1923. január 21.) megjelent lapszámában, egy körkérdésre válaszolva (*Mi készül zeneszerzőink műhelyében?*)¹⁶ a következőket mondta:

Sok újdonságról nem számolhatok be. Tulajdonképpen csak egy olyan elkészült művem van, mi még nem került a nyilvánosság elé. A második hegedű-zongora szonátám ez. Minden valószínűség szerint február 26-án lesz a bemutatója. Székely Zoltánnal együtt fogom előadni. De az is lehetséges, hogy nem ez lesz a szonáta „Uraufführung”ja. A berlini *Melos* ugyanis a német fővárosban február elején három hangversenyt akar rendezni kompozícióimból. Waldbauerék akkoriban útban Anglia felé ott lesznek és velük együtt lépnék fel. A műsoron vonósnegyesek állnának, hegedű-zongora szonáták és zongoradarabok.¹⁷

E szép terv megvalósult: február 4–11. között Lipcsében és Berlinben négy hangversenyből álló, reprezentatív mini-Bartók-fesztivál keretében hangzottak fel régebbi és új művei.¹⁸ Február 4-én Lipcsében, február 6-án Berlinben játszott (utóbbi koncerten az 1. *szonátát* Waldbauerrel), majd 1923. február 7-én, ugyancsak Berlinben, az 1. *vonósnegyessel* egy programban, Waldbauer közreműködésével először csendült fel a 2. *hegedű-zongora szonáta*. Az ősbemutatón kétszer is eljátszották a darabot.¹⁹

11. Voit Paula egy fontos hangverseny kapcsán járt Budapesten: 1922. december 20-án, a Zeneakadémián megrendezett Bartók-esten csendült fel először Magyarországon az 1. *szonáta*, Waldbauerrel a hegedűszólamban – erre a koncertre december 11-én próbált Bartók a hegedűssel, valamint Nagy Izabella énekművésszel, aki a 8 *magyar népdal* öt számát énekelte vö. BBjr/Krónika 202., kritikák I. Ztt VII 240–242.

12. BBjr/Krónika 202.

13. Somfai/Kompozíciós módszer 314.

14. BBjr/Krónika 202., kritikák I. Ztt VII 242–243.

15. BBjr/Krónika 202–203.

16. A körkérdésre Bartókon kívül Hubay, Szabados Béla és Kodály válaszolt.

17. Beszélgetések 38–39.

18. A fesztivál plakátjait I. Bónis/Élet-képek 210.

19. BBjr/Krónika 203. Február 9-én két hangversenyt is tartottak: délelőtt az 1. *vonósnegyes* mellett az 1. *szonáta*, délután zongoraművek és a 8 *magyar népdal* öt száma szerepelt a programon. Bartók február 11-én érkezett vissza Budapestre.

A premier kritikai visszhangja – Bartók nagyságrendjének elismerése mellett – inkább tartózkodónak mondható, a kompozíció avantgard nyelvezete (akárcsak az *1. szonátáé*) meghaladta a közönség és a recenzensek befogadóképességét:

Valóban: második, 1922-ből való, nálunk először játszott hegedűszonátájában az absztrakt erők komoly túlsúlyát érzem, ez bizonyos fokig fáradtságossá és kínzóvá teszi a ránk tett hatást. Ebben esetleg Bartók művészi jövőjének veszélye rejlik. Másrésztől itt is, mint minden más művében, megtaláljuk az alkotás elementáris hajtóerejét, amely a népdaltól kapja legjobb és legértékesebb sugallatát.

(Deutsche Allgemeine Zeitung 1923. február 17. – Schrenk)²⁰

Aki élvezetet keres a hangokban, csalódik. A modernség minden póza lehullott, valódi érc, mélységes komolyság akar új zenét, amennyire csak lehet, új területekre hatol, de ugyanakkor mindig újra érinti a népzene talaját. Erős érzékiség nélküli, valójában gyengéd érzésű ember, nem felforgató, valójában a hagyomány megújítója, aminek a szonátaformával adózik; olyan muzsikusz, aki minden fölösleget kikapcsol és mindig tömörebb kifejezéshez jut el: ez Bartók. Mindezzel eltávolodik a hazai zene érzéki irányától; de mint Dél-Európa népdalainak gyűjtője (amelyeket ismét törekvéseinek rendel alá és saját szólamvezetésébe kényszerít bele) mégiscsak hazájához tartozik. [...] Két hegedű-zongoraszonátája közül a második már amellet bizonyít, hogy Bartóknak vannak határai. Mert van olyan tömörség, ami már szegénység. Ahhoz, hogy az alkotóerő élményében részesüljünk, meg kell hallgatnunk néhány táncát, és őt magát a zongoránál. Röviden: az ilyen esték megvilágítják az európai zene problematikáját.

(Die Musik XV/7, 545 – Adolf Weissmann)²¹

A berlini eseményekről Bartók egykori növendéke, Selden-Góth Gizella két hosszabb cikkben számolt be, egyik a Pester Lloyd-ban (1923. március 20.), a másik a Zenei Szemlében jelent meg.²² Bartók 1923. március 30-án (már Pestről) így reflektált a megjelentekre édesanyjának:

Különben a berlini koncertek elég nagy feltűnést keltettek, mindenütt sokat és nagyon melegen írtak róla. A Pester Lloyd-ban másfélhasábos cikk jelent meg, ugyancsak Selden tollából, sokkal melegebb hangú, mint a prágai. Majd egyszer eljuttatom.²³

A hivatkozott cikk a Prágai Magyar Hírlap 1923. február 13-án megjelent tárgyszerű, rövid tudósítása volt.²⁴

A szonáta történetének következő fontos mérföldköve a magyarországi bemutatás, mely ezúttal is megelőzte a dedikáció címzettjével, Arányi Jellyvel való első előadását. A Waldbauer-kvartett a Bartók-interjúban is említett angliai turnéja megakadályozta, hogy a már jól felkészült Waldbauer

20. Ztt VII 245.

21. Ztt VII 245.

22. Ztt VII 246–250.

23. Cslev 337.

24. L. Ztt VII 250.

játssza a mű első budapesti előadását is. A feladatra a jelek szerint a művet már valamennyire ismerő Székely Zoltán volt kiszemelve, akit azonban szerződéseiben ebben az időszakban Londonba szólítottak.²⁵ 1985-ös interjújában a hegedűs – hat évtized távlatából – már nem emlékezett pontosan a körülményekre:

Budapesten nekem kellett volna bemutatnom vele [a 2. szonátát]. De valamilyen okból (vagy beteg lettem, vagy valami más történt) ezt le kellett mondanom. Akkor azután, azt hiszem, Zathureczky mutatta be. Később mi Hollandiában mutattuk be a 2. szonátát, majd az első-másodikat Budapesten együtt játszottuk.²⁶

Nyilván senki sem gondolta akkor, hogy az utolsó pillanatban a magyarországi premierbe „beugró” Zathureczky Ede Bartók egyik kedvenc hegedűspartnere, zenéjének egyik legragygóbb tolmácsolója lesz majd, a találkozás utóbb értékes művészbártsággá fejlődik. A hangversenyre 1923. február 27-én került sor a Zeneakadémia nagytermében, a műsoron a 2. szonáta mellett a *Tizenöt magyar parasztdal* (a 3-4. tétel kivételével) a *Gyermekeknek* részletei, a *Román népi táncok*, a *II. siratóének* és a 3. *burleszk* szerepelt, ezen kívül Debussy *Mouvement (Images I. – No. 3)* és *Colliwog's Cake-Walk (Children's Corner – No. 6)* című zongoradarabjait játszotta Bartók, valamint Kálmán Oszkárt (az első *Kékszakállút*) kísérte Kodály négy dalában.²⁷ 1947-ben Zathureczky rendkívül érdekes visszaemlékezésben számolt be a hangverseny előkészületeiről:

Egy ízben azt az értesítést kaptam, keressem fel Bartók Bélát. Elmentem hozzá; azzal fogadott, hogy egy hét múlva szeretné előadni, ahogy mondani szokás: ősbemutatni, az akkor írott, közvetlenül akkor elkészült II. hegedű-zongora szonátáját. Képzeltető, mennyire örültem a fölkerésnek, egyben pedig mély aggodalmakkal tekintettem az elkövetkező napok elé. Ő átnyújtotta szonátájának hegedűszólamát, mondván, hogy másnap délelőtt próbálhatunk. Meg is állapodtunk abban, hogy 11 órakor nála leszek. Úgy hittem ugyanis, hogy oly nehezett nem írhatnak hegedűre, amit 24 óra múlva valamelyest elfogadhatóan ne tudjak elpróbálni. Bezzeg amikor hazamentem és belemélyedtem a mű stúdiómba, láttam, hogy egy számomra teljesen idegen nyelven, más eszközökkel, más kifejezési formákkal kell megtanulnom beszélni, nemcsak a szavakat felismerni, hanem a műben levő gondolatokat megérteni. Mondhatom, amikor íróasztalhoz ülve a sokszor ütemenként változó ritmust akartam beidegezni, az volt az érzésem, hogy erre nem leszek képes, és hogy másnap Bartók elé állok és becsületesen megmondom neki, hogy a feladat meghaladja erőmet. Csak a szégyenérzet tartott vissza attól, hogy megkezdett esti munkámat abba ne hagyjam. Elhatároztam – lesz, ami lesz – akár értem a dolgot, akár nem, én megtanulom a hangokat úgy, ahogy azok írva vannak, betartom az előadási jeleket, az ütemvonallal azonban egyáltalán nem törődöm... Másnap a próbán azzal fogadott Bartók, hogy előbb csak játszunk végig a

25. Kenneson/Friendship 60.

26. Székely Zoltán 1985 34.

27. BBjr/Krónika 203. Kenneson kutatásaiból kiderült, hogy Bartók rendkívül izgalmas programot tervezett: a 2. szonáta mellett Stravinsky *Egy katona története* című darabjának hegedű-klarinét-zongora szvitváltozatát is megszólaltatták volna. Kenneson/Friendship 60.

művet, és megjegyzéseit majd utána teszi meg. Így is történt. Nagy elszántsággal nekiláttam a kényes feladatnak, közben majdnem végig az volt az érzésem, hogy nem vagyunk együtt, és nem értettem, miért nem állít meg és nem közli velem, hogy ilyenképpen további szolgálataimra nem reflektál. Éppen ellenkezőleg történt. Befejeztük a művet, és én arra gondoltam, hogy az ő megjegyzéseit be sem várva magam vallom be tehetetlenségemet. Ekkor azonban Bartók halk, de határozott hangon ezt mondta: „Na, na, hisz ezt még néhányszor jól át kell vennünk, de kitűnően fogja játszani.” Nem tudtam hirtelen, gúnyolódik-e, vagy talán annyira el volt foglalva saját szólamával, hogy szabadúszásomról egyszerűen nem vett tudomást. De mikor fölszólított, hogy kezdjük el mégegyszer, lélekben bár összetörve, nem tehettem egyebet, minthogy állam alá szorítottam hegedűmet, és elkeseredetten vállaltam sorsomat. És ekkor a játék alatt valami csodával határos igen furcsa dolog történt velem: Bartók játékmódjának szuggesztív hatása alatt éreztem, hogy ezeknek az általam otthon beidegzett szavaknak, idegen ritmusoknak valami mély megrázó értelmük van, és döbbszerűen ráismertem arra, hogy egy új világ más kifejezési formája nyílik meg előttem. Most már a felismeréstől boldogan játszottam tovább, és magam is bíztam a majdani eredményes előadásban. A mű befejezésekor megkértem Bartókot, magyarázná el nekem kompozíciójának formai konstrukcióját. Ő mosolyogva tett eleget a kérésnek, megmutatta, hol keressem a főtémát, hol vannak a melléktémák, „ez itt körülbelül átvetető rész”, de mindezt csak úgy mellékesen, mint aki azt mondja: ne itt keresd a megoldást, hanem sokkal mélyebben!²⁸

Valóságos kincsesbánya ez a többek között a korabeli előadói gyakorlatról is rengeteg műhelytitkot eláruló nyilatkozat. A magyarországi bemutatóra igen rövid határidővel kellett megbízható hegedűst találni, az 1923. január 31-i zenekaros debut-jét adó „új csillag” Zathureczkyt nyilván úgy ajánlották Bartók figyelmébe.²⁹ Sokat elárul a Hubay-növendékek technikai és zenei felkészültségéről, hogy Zathureczky a művel való ismerkedést nem hangszerrel a kézben, hanem a kottát olvasva az íróasztalnál kezdte meg. A 2. szónata előtt a művész nem játszott Bartók-zenét: beszédes az a megdöbbenéssel és elkeseredéssel vegyes értetlenség, melyet az általa ismert repertoártól olyannyira eltérő nyelvezetű kompozíció ébresztett benne.³⁰ Izgalmas a próbamunka élményszerű felidézése, ahogyan Bartók a verbális instrukciók mellőzésével, pusztán játéka szuggesztivitásával szinte varázsütésszerűen új megvilágításba helyezi a művet a hegedűs számára.³¹ S milyen találó az önanalízistől olyannyira tartózkodó, mosolygó Bartók képe, aki „csak úgy mellékesen” igazítja el fiatal partnerét darabja összetett struktúrájában!

Homolya István véleménye szerint Bartók nem lehetett túl elégedett az előadással³² – a zeneszerző 1923. március 30-i, Arányi Hortanese-nak írott levelében azonban pozitívan nyilatkozott a koncertről:

N.B. a 2. szónata minden tekintetben jóval könnyebb mint az 1.: tehát ha egy kicsit később is kapná meg Jelly, mint ahogy szeretné, nem baj; elég könnyen meg lehet tanulni (itt Pesten pl. éppen ezzel a szonátával egy

28. Homolya/Zathureczky 28–29.

29. Homolya/Zathureczky 18–19.

30. Repertoárján addig Glazunov 1904-ben írott *a-moll hegedűversenye* képviselte a legújabb kortárs zenét vö. Homolya/Zathureczky 24.

31. A Bartókkal való próbák hasonló tapasztalatairól vö. Székely Zoltán 1985.

32. Homolya/Zathureczky 29.

fiatal, most végzett hegedűs „beugrott”,³³ és 8 nap alatt tanulta meg; a körülményekhez képest elég jól is játszotta.)³⁴

A progresszív kritika részéről a mű az *1. szonátával* való összehasonlításból kedvezően került ki. Persze az álláspontok itt sem voltak egységesek, de a kedvezőtlen vélemények „hangszerelése” is méltó volt Bartók zeneszerzői rangjához:

Tegnap bemutatott második hegedű-zongora szonátájában (főként az első „moderato” tételben) voltak olyan helyek, amikor megvalljuk, nem voltunk tisztában azzal, mit akar mondani a két hangszer. Azt viszont most is éreztük, hogy ő [Bartók] hajszálpontosan tudja. Már pedig aki tudja, hogy mit akar mondani, az helyesen is mondja meg. A szonáta többi részében a mi számunkra is több betekintés adatott és annyira természetesen folyónak éreztük már a logikáját s szinte áttetszőnek a szerkezetét, hogy a meg nem értett részeket hajlandók vagyunk saját „naivitásunk”-nak elismerni. A két hangszer kihasználásában Bartók fantáziája egészen új lehetőségeket talál, ezáltal azonban nem kíván a hegedűtől olyan hajmeresztő dolgokat, amelyek a karakterével ellenkezének. Allegretto-ja és a záró allegro pazarul színes, sziporkázó, humoros és szellemes. Programnélküli és mégis programmuzsikának tetszik. A szonáta igen kényes hegedűrészét Zathureczky Ede játszotta pompás muzsikális megértéssel. Bartókot, mint pianistát, megint megbámultuk.³⁵

(Szózat, 1923. február 28. – Spur Endre)

Tóth Aladár a rá jellemző magas színvonalon, az új opuszt az életmű egységében szemlélve, ugyanakkor annak sajátos atmoszféráját igen érzékenyen visszaadva fogalmazott:

A második szonáta szerkezeti egység tekintetében tömörebb, tisztább az elsőnél. Bartók itt nem tagolja mondanivalóját három monumentálisan szembehelyezkedő tételre, hanem az első vonósnegyes szonátaproblémáját továbbfejlesztve, illetve leegyszerűsítve, a tételeket folyamatosan egymásból kifejtő és egybeszőő felépítéssel nagyvonalú egységbe foglalja össze.

Az első rész improvizációszerű lassú témával kezdődik, mélységes panasz a Kodály nagyszerű szabadfantázia hangulataira emlékeztet. Attacca kapcsolódik az első tételbe a Rondo, Bartók fantáziájának egyik leggazdagabb s egyben legbizarrabb látomása. Tiszta, áttekinthető képe végtelenül differenciált, bonyolult költői élményekből kristályosodott ki. A naturális humorú népdalból született főtéma körül csoportosuló melléktemák majd a tagadás groteszk gúnyját kiáltják, majd keserű tragikumot korbácsolnak fel és megcsendül közben egy fájdalmas lírai adagio-hang is. A magyar népdalból egyrészt a romantika szárnyán szubjektív fájdalom panaszához, másrészt a nemzeti jelleget maga mögött hagyva, legősből, legnyersebb érzések primitivizmusához vezet Bartók útja. Ez a tétel Bartók chef d'œuvrejei között is a legelső sorban áll s a szerzemény értékét szinte az első szonáta fölé emeli.

(*Pesti Napló*, 1923. március 1. – Tóth Aladár)³⁶

33. Zathureczky 1922. május 30-án diplomázott a Zeneakadémián, Hubay művészosztályában.

34. Bartók/Arányi 176.

35. Ztt VII 253., kritikák Ztt VII 251–253.

36. Ztt VII 251–252.

Molnár Géza recenziójában szintén figyelemre méltó a két szonáta párhuzamba állítása, az azonosságok és különbségek értő felmutatása:

Bár csak egy évvel később keletkezett, mint az első, Bartók Béla új *Szonátája hegedűre és zongorára* lényegesen kifinomultabb formában mutatja ezt a démonikus életmegfigyelőt és igazságkeresőt. [...] Úgy látszik, mintha ezúttal a hallgatóság az újdonság tartalmával és veretével könnyebben találta volna meg a kapcsolatot, mint röviddel ezelőtt az első szonáta lelki izgalmával. A korábbi ópuszban mindjárt kezdetben titokzatosabb hatást keltenek a két hangszer egymástól élesen elkülönülő útjai, azután pedig a tragikus középtétel mélységei megrázóbbak, de sokkal feketébbek is, a vad természet hangjaival teli finálénak féktelenségei borzongatóbbak, mint azok az erők, amelyek a mostani, szünet nélkül játszott két tételbe zsúfolódtak össze. Az erősen elnyújtott Moderátót egy eleinte mérsékelt, később határozottan gyors tétel követte. A két hangszer ismét csak a maga sajátos karakteréből merít. Mindegyiknek megvan a maga beszédmódja. A hegedű és zongora végső egybeolvadását, mint a régmúlt időkben, mint a simulékony harmóniák elsüllyedt világában, természetesen itt sem találjuk meg. Mégis a két szólamot egy koncentrikusan erős akarat köti össze. S ez az akarat az első szonáta kezdőtételének gondolatfűzésénél átlátszóbb. Feltűnő az organikus munka. Még azt sem mondhatjuk, hogy – mintegy modern, megváltozott értelemben vett – új következetességet, új logikát kellene itt kutatnunk. Fülünk minden nagyobb nehézség nélkül talál rá a változatokra. Egy és ugyanaz a gondolat jelentkezzék bár triolaálmodozásokban vagy élesen pontozott ritmusokban, avagy egy egészhangskálaszerűen induló téma, mint az Allegrettóban, tűnjön fel a legkülönbözőbb formákban, az átalakítás mindig keresetlen, noha ugyanakkor szenvedélyes röptű is. Bizonyos összefüggések ellenére az újdonság két részét egészen jól elkülöníthetjük egymástól. Az első földtől távoli vízió, a második: földközelségű levegő. Mindkettő a képzelet vakmerő játéka, mindkettő vakmerő anyagból készült.

(*Pester Lloyd*, 1923. március 1. – Molnár Géza)³⁷

A 2. szonáta kiadásával kapcsolatban mindeközben folytatódtak a tárgyalások. Az 1922. december 5-i levélben ígért kézirat 1923 tavaszán még nem érkezett meg a kiadóhoz, amint ez Hertzka 1923. március 14-i levelének utóiratából kiderül. Bartók 1923. március 22-én újra megígérte a kotta postára adását, valamint beszámolt tavaszra tervezett hollandiai hangversenykörútjáról, s érdeklődött egy bécsi koncert megrendezésének lehetőségei felől. Hertzka 1923. március 27-i levelében óvatosságra intette a zeneszerzőt, így a hangversenyről Bartók végül lemondott.

1923. március 30-án több levelet is írt tervezett külföldi hangversenyei ügyében, melyeknek egyik fő műsorszámaként a szonáta ismételt előadására készült, neves hegedűspartnerekkel.³⁸ A berlini események kapcsán már idézett, édesanyjának címzett levele még egyszer felsorolta a március 22-i Hertzka-levélben is említett koncerteket:

37. Ztt VII 252.

38. BBjr/Krónika 204.

Most már végleg fixirozva van az ápr. 5.-i kassai koncert (Waldbauerrel szonáta est); ugyancsak biztos a hollandiai dolog, és pedig 27.-én Amsterdam, 28. Rotterdam, 29.-én Utrecht, esetleg még egy koncert Hágában. (Azt hiszem a fizetési feltételekről Márta írt.) Most pedig májusra Angliába kaptam meghívást, egyelőre csak 3 koncertre, de mert épen Hollandiában leszek, tehát ezért a 3-ért is érdemes átkelni a szigetre.³⁹

Az angliai fellépésekről a Zathureczkyvel kapcsolatban citált, Arányi Hortense-nak írott levél bővebben is szól:

[...] most úgy van, hogy májusban én magam jövök el Londonba. Épen erről az ügyről akarok írni. T. i. Eaglefield írja nekem, hogy 2 engagement-t szerzett nekem, továbbá a British Section of the International Society of Contemporary Music (3. Bernes Street, W. 1.; tel. Museum 7861) meghív egy koncertre, amelyen Jellyvel kellene mindkét hegedűszonátámat eljátszani. Én ezeket az ajánlatokat elfogadtam, de most az a kérdés, tényleg lekötötték-e ők Jellyt erre a hangversenyre, illetve vállalhatja-e ő a közreműködést (kb. május 3. és 8.-9.-e közt volna ez a hangverseny megtartható). Nagyon kérem értesítsen engem erről minél hamarabb, hogy a két szonáta hegedűszólamait azonnal elküldhessem (az első még mindig nem jelent meg; most van nyomdában, úgy hogy ezt is még mindig csak kéziratból lehet játszani). Tekintve, hogy zongoristája Jellynek úgy sincs, akivel a 2. szonátát előre elpróbálhatná, azt hiszem fölösleges a zongoraszólamot is elküldeni, annál inkább, mert a 2. szonáta hegedűszólamában rendkívül sok „Stichnote” van beleírva. [...]⁴⁰

A 2. szonáta hegedűstimmjével kapcsolatban Bartók valószínűleg arra az autográf szólamra gondolt, melyben – a tájékozódást megkönnyítendő – a zongoraszólam részleteit is bejegyezték. A levél utóiratának tanúsága szerint az addig lezajlott előadások a 2. szonáta az 1.-vel szemben való könnyebb játszhatóságát végleg bizonyították Bartók számára.

A kassai koncert dátuma 1923. április 5., Waldbauer Imrével Brahms *d-moll szonátáját*, Franck *A-dúr szonátáját* és a 2. szonátát játszotta Bartók, valamint a műsorban eredetileg szereplő Händel *D-dúr szonáta* helyett a *Medvetáncot* és feltehetően a *Román népi táncokat*.⁴¹ A meglehetően zilált körülmények édesanyjának és nagynénjének szóló, a koncert estéjén írott levelében jókedvű „helyszíni riportra” ihlették a zeneszerzőt:

A pódium rosszul volt világítva, szegény lapozó alig olvashatta a kottákat; az én szonátámnál Imrének is kell vagy 4-szer lapoznia, ami lépteinek nagy nyikorgása és a pódiumnak még fokozottabb ingása közepette történt meg valamennyiszer. Imre szonátámban egy helyen elfelejtette levenni a szordínót – és szólt a hegedű vékonyan-vékonyan-véknyacskán – és ő nem vett észre semmit, pedig lett volna közben egy fermátája, ahol levehette volna a szerszámot, de nem vette le – és veszedelmesen közelgett egy f sőt ff hely: Jesszus Márja, mi lesz itt! gondoltam, és végre rá kellett hogy kiabáljak: le a szordínóval! Mindennek a „koronája” végül az

39. Cslev 337.

40. Bartók/Arányi 176.

41. BBjr/Krónika 204.

volt, hogy a lapozó leverte a kótámat a pultról és úgy szedegette fel a földről. Nahát én már közel jártam ahhoz hogy hangos nevetésben pukkanjak ki. – Még soha ilyen koncertem nem volt.⁴²

A recenzió, dr. Sziklay Ferenc tapintatosan nem tett említést a bohózatba illő eseményekről, de megjegyezte, hogy a művet meglehetősen értetlenséggel fogadta a kassai közönség.⁴³

Bartók 1923. április 20-án terjedelmes levélben értesíti kiadóját a következő hetekre vonatkozó terveiről (köztük Arányi Jellyvel közös londoni koncertjeiről), valamint hosszan értekezik a következő szezonban Bécsbe tervezett Bartók-kamaraestek lehetséges műsortervéről. Utóbbi elsősorban azért érdekes, mert megmutatja, milyen program-összefüggésekben tervezte bemutatni a két szonátát:

Die Druckvorlage der 2. Violinsonate konnte ich bis jetzt nicht einsenden; leider kann ich es erst in etwa 4 Wochen tun, da ich das Material in London brauche, wo ich am 7. Mai meine beiden Violinsonaten mit Fr. Arányi an einem, von der englischen Sektion der Internationalen Vereinigung f.z.M. veranstalteten Konzert spielen werde. [...] In England spiele ich ausser London noch in Huddersfield und vielleicht noch an einem dritten Orte.

Ich will nicht gerne unbescheiden sein, aber dennoch möchte ich vorschlagen, dass man zwei Kammermusik-Abende veranstalte; das erste [den ersten] mit den 2 Quartetten und mit einer Violinsonate, das zweite [den zweiten] mit Klavierstücken, Lieder[n], und der anderen Violinsonate. Sonst [könnte] man wohl kaum auch noch Klavierstücke an das Programm eines einzigen Kammermusikabendes setzen. [...] Will man aber dennoch bloss bei einem Kammermusikabend bleiben, dann müsste das Programm eben nur die 2 Quartette und eine Violinsonate (oder 2 Sonaten, 1 Quartett) enthalten.

A március 30-i levélben jelzett hollandiai koncertturné 1923. április 27-én Amszterdamban indult, ahová Bartók Bécsen és Lipszén át aznap érkezett meg.⁴⁴ A hangverseny, a rákövetkező napon, április 28-án Rotterdamban megtartott koncerttel együtt nem volt mentes a problémáktól, mint feleségének 1929. április 29-én, Amszterdamból írott leveléből kiderül:

A komplikációk tovább folytatódtak – egészen csudálatos balszerencse üldözte ezt a turnét – amennyiben Székely előtte valló éccakán beteg lett és pénteken délből 38 fokos láza volt. Nem tudtuk mi lesz, játszhat-e, játsszék-e? Ilyen ingadozások után d.u. 1/2 6-kor úgy volt, hogy nem játszhat. 7-kor megint úgy volt, hogy mégis megpróbálja, mert hiszen ő mindenképpen akart játszani. A koncert kezdete 8kor lett volna. Pont 8-kor érkezünk a Concertgebouw-ba, egy pianinon átfutottam vele a szonátát, ez volt az egész próba! Őt takargatták, óvták – hiszen lázas volt; a közönséget türelemre kérték, és így 1/2 9-kor megkezdődött a koncert. Legnagyobb dühömrre kis kurta szalonzongora volt a pódiumon, legnagyobb erőfeszítéssel sem lehetett belőle ff-t kihozni. Még ez is mindennek a tetejébe! A szonáta dacára mindezeknek elég jól ment... A siker, mint mondják nagy volt (persze csak kis számú közönség, nagyjából zenészek); a kritikák, amint mondják,

42. Cslev 338.

43. Ztt VII 255.

44. BBjr/Krónika 205.

nagyon jók; főleg a „Handelsbad”-é keltett rendkívüli nagy feltűnést, mert először is konzervatív, másodszor nagyon ritkán dicsér. Én főleg annak örülök, hogy mint zongoristát dicsér. Tegnap, szombaton Rotterdamban volt koncert, Székely már egészséges lett, de különböző bosszantó félreértések folytán, amiket túl hosszadalmas volna leírni, megint nem próbálhattuk a szonátát. [...] ⁴⁵

A szonáta mellett Bartók műsorán három Scarlatti-szonáta, Debussy *Mouvement*-je és öt *prelűd*je, valamint saját zongoraművei szerepeltek. ⁴⁶ Székely Zoltán ismét hiteles tanú:

Amszterdamban – erre jól emlékszem, mert akkor már Hollandiában éltem – volt egy szerzői estje, amelyen én is közreműködtem. Ő az utolsó pillanatban, délután érkezett, én pedig szerencsétlenségemre beteg voltam. Hogy mi történt, elrontottam-e a gyomromat, vagy más, nem tudom. Mindenesetre a Hotel American-ben lázasan feküdtem az ágyban, ő pedig megérkezett. Én még sohasem játszottam azt a művet mással, senkivel. Sőt nem tudom, Bartók elküldte-e nekem a zongoraszólamot. Egyszerűen csak a saját szólamomat tanultam, hogy aztán majd próbáljunk. És elsősorban a betegségem, másodsorban az ő kései érkezése miatt, úgy volt, hogy nem tudok játszani. Az utolsó pillanatban, este hét órakor úgy éreztem, mégis föl tudok kelni. A Concertgebouwban, Mengelberg szobájában volt egy zongora, odaálltunk este nyolckor, és eljátszottuk a darabot egyszer, minden tanulás nélkül. Így adtuk elő végül is az első koncerten. Másnap persze már lehetett próbálni a többi hangversenyre. ⁴⁷

A hegedűszólamba bejegyzett „Stichnote”-k ellenére Székelynek értelemszerűen nem is lehetett világos képe a mű egészéről: hegedűs és muzsikusként dicséri, hogy így is sikerült az igényes holland kritikát kielégítő produkciót pódiumra állítaniuk.

Bartók 1923. május 2-án Londonba érkezett. Május 4-én Malvern Wellsben (Worcester) zongorahangversenyt adott (Scarlatti, Debussy és saját műveiből) – május 7-én Londonban, a Contemporery Music Centerben tartott szerzői estjén pedig először hangzott fel Bartók és Arányi Jelly előadásában a 2. szonáta: a műsorban az 1. szonáta is helyet kapott, szólóban a 2. *elégját*t, a *Gyermekeknek* sorozatból nyolc szlovák népdalfeldolgozást és a három *Burleszket* játszotta még a zeneszerző. ⁴⁸ Május 9-én Huddersfieldből írta feleségének:

Tegnapelőtt volt a londoni koncert, jól sikerült. Heseltine és Gray nagyon lelkesedtek. ⁴⁹

45. Cslev 338–339.

46. BBjr/Krónika 205.

47. Székely Zoltán 1985 34–35.

48. BBjr/Krónika 205–206., kritikák I. Ztt VII 256–257.

49. Cslev 340.

Bartók aznap Huddersfieldben, május 11-én Londonban, a Wigmore Hallban adott zongoraestet,⁵⁰ majd május 14-én Battle-ben (Sussex East) játszott, majd aznap elindult hazafelé.⁵¹ Előtte, május 12-én Londonból édesanyjának írt:

Itt nagyon kedvesek voltak mindnyájan hozzám; ismét privát helyeken lehettem. Már meg is jelent egy pár kritika; mind jóakarató, a 2. szonátát nem értik, de azt mondják, bizonyára ez is jó, mert „ime, az 1. szonátát tavaly első hallásra szintén nem értettük és most 3-szorra már kezd tetszeni!”⁵²

MacLeod az Arányi-nővérekről írott könyvében röviden említi a kritikákat és idéz is belőlük:

Edwin Evans called the music „purposeful expressionism” and praised Jelly’s „amazing sensibility to its shades of emotion which pass in quick succession”. The Pall Mall Gazette, saying both performers were beyond praise, hailed Jelly’s exceptional sensibility for new works.⁵³

(Gillies ugyanakkor megjegyzi, hogy Evans utóbb bevallotta: nem teljesen értette meg a mű „expresszionizmusát”...) ⁵⁴ Az angliai hangversenyek kapcsán az angol történész arra is utal, hogy ezek a hangversenyek már más légkörben zajlanak, mint az *1. szonáta* előző évi együttjátzásai, hiszen:

But between the two sonatas the relation between Jelly and him [Bartók] had changed.⁵⁵

Bartók egyfelől nyilván maga is belátta Jelly iránt táplált érzelmei hiábavalóságát, másfelől ez idő tájt vált kapcsolata egyre szorosabbá második feleségével, zeneakadémiai növendékével, Pásztory Dittával. A hegedűművésznő játéka mindazonáltal teljes megelégedésére szolgált, ahogyan az egy 1923. május 20-án megjelent, a *Pesti Napló* ismeretlen újságírója által készített, *Beszélgetés Bartók Bélával külföldi körútjáról* című interjúból kiderül:

Bartók azután Londonról beszélt: [...] Legnagyobb szabású hangversenymet a Queen’s Hallban rendezte az angol művészek szövete. Arányi Jellyvel, a Londonban élő magyar hegedűművésznővel bemutattam mindkét szonátámat; ez az interpretációm magamnak is őszinte élvezetet szerzett, mert Arányi Jelly páratlan művészete nemcsak megvalósítja, hanem pompás egyéni árnyalatokkal is gazdagítja azt az ideált, melyet művem megszólaltatásáról elképzeltem.⁵⁶

50. Kritikát l. Ztt VII 257.

51. BBjr/Krónika 206.

52. Cslev 340.

53. Macleod/Arányi 138–139.

54. Gillies/Britain 63.

55. Macleod/Arányi 139.

56. Beszélgetések 42.

Bartók véleményét Jelly szonáta-interpretációjáról Macleod is alátámasztja, Calvocoressire hivatkozva:

Bartók preferred No 2, which he played frequently in later years with other pupils of Hubay: Szigeti, Székely, Waldbauer. But Calvocoressi says that when he played it with Szigeti it sounded less tense than with Jelly.⁵⁷

A levelezésben nem maradt fenn adat arra nézve, hogy a zeneszerző végül mikor küldte el a 2. *szonáta* kéziratát a kiadónak: feltehetően május 18-i Budapestre érkezése után került sor a postázásra.⁵⁸ Ziegler Márta Voit Paulának címzett, 1923. május 28-i levelében – több Bartók-kompozíció (közte az 1. *szonáta*) és tudományos dolgozat (a máramarosi gyűjtés) megjelenése mellett – beszámolt a 2. *szonáta* ügyének állásáról is:⁵⁹

Az 5 Ady-dala is megjelent ezalatt, míg kint járt, az I. szonáta is, szóval csöstül jönnek ki a dolgok a nyomdából. A II. szonáta is nyomdában van már, nem tudom, mikor jelenik meg, őszre biztosan kijön.⁶⁰

Június folyamán a mű nyomdai előkészítése szépen haladt előre, mint ez Bartók a mű tervezett salzburgi előadását, valamint üzleti kérdéseket is érintő, kiadójának 1923. július 6-án írt leveléből kiderül:

Vorgestern habe ich die Korrekturen des 1. Orchesterstückes (aus op. 12) und der 2. Violinsonate erledigt zurückgeschickt. Von letzterer brauche ich keine weitere Korrektur; hoffentlich wird sie bis zum Salzburger Musikfest erschienen sein. Allerdings weiss ich nicht wer den Klavierpart daselbst spielen soll. Ich habe keine diesbezügliche Aufforderung erhalten, könnte derselben auch keine Folge leisten, da ich diesen Sommer unbedingt der Ruhe bedarf. Ich habe auf alle Fälle eine Kopie der Sonate an Frl. Moodie, die den Violinpart spielen soll, abgeschickt. Bin übrigens neugierig, wie und ob das Fest überhaupt stattfinden wird jetzt nach dem Zurücktreten der Italienischen-Section [sic!]. [...] Ebenso bitte ich, die hoffentlich bald fällige Tantième der 2. Sonate an meine Mutter überweisen lassen, ferner die Anfang August fälligen Halbjahrs Tantièmen.

Hertzka 1923. július 12-én valamennyi kérdéses ügyben pozitív fejleményekről tudósított:

Es ist schade, dass Sie diesmal nicht nach Salzburg kommen können, ich hätte mich sehr gefreut, Sie dort zu treffen. Das Kammermusikfest findet bestimmt statt. Das Zurücktreten der italienischen Sektion hat auf das Zustandekommen keinen Einfluss.

57. Macleod/Arányi 138.

58. BBjr/Krónika 207.

59. Cslev 341.

60. Cslev 341.

In der Abrechnungsangelegenheit schreibt Ihnen die Buchhaltung direkt und überweist auch den weiteren schweizer Frankenbetrag an die angegebene Adresse in Kc. Sie werden wunschgemäss auch die Tantiemen der II. Sonate an Ihre Frau Mutter überwiesen erhalten, ebenso auch die Halbjahrstantieme.

A 2. szonáta a remélnél korábban, már 1923 augusztusában forgalomba került – Bartók 1923. augusztus 31-én örömmel nyugtázta a hírt, de nem hallgatta el a salzburgi produkció rossz visszhangját sem. Érdekes a két hegedűszonáta tiszteletpéldányairól rendelkező passzus: az 1. szonáta emlékezetes párizsi házbemutóján a francia Hatok jelenlevő és a műről elragadtatással nyilatkozó két tagja (ahogy Waldbauer is) a kedvezményezettek között szerepel:

Ebenso erhielt ich die 3 Exemplare der 2. Violinsonate. Ich höre, dass dieselbe in Salzburg vom Pianisten sehr schlecht gespielt wurde; wahrscheinlich deshalb auch nicht den gewünschten Erfolg hatte. [...] Ich möchte Sie noch bitten, meine beiden Violinsonaten als Ehrenexemplare an M. Francis Poulenc (83, rue de Monceau, Paris) und an M. Milhaud zuzuschicken. Herr Waldbauer (Emerich; Budapest, Dorottya u. 8.) bittet Sie ebenfalls um dieselben, ferner um ein Freiexemplar der Violinsonate von Bloch, die er mit mir am 23. Okt. in Wien spielen soll. [...]

P.S. [...] Beinahe hätte ich eine wichtige Sache vergessen: M. Prunières ladet mich ein, in Paris am 15. Dez. meine 2. Violinsonate im Vieux-Colombier mit Mlle Simone Hersent (3 rue Olchanski, Paris XVI) zu spielen, bittet mich der Violinspielerin ein Exemplar derselben dringendst zu kommen lassen (mit der Bemerkung „Urgent. Prière de faire suivre“). Ich bitte Sie also, da ich über kein Exemplar mehr verfüge, auch dieser Violinistin ein Freiexemplar zukommen zu lassen.

Hertzka 1923. szeptember 11-én válaszolt, a levél – többek között – a két mű aktuális piaci árfolyamáról is informálta Bartókot:

Ihre zweite Violinsonate ist in Salzburg tatsächlich nicht befriedigend aufgeführt worden.⁶¹ Es werden aber zweifellos bald gute Aufführungen in Wien und anderweitig folgen. [...]

Wunschgemäss haben wir die beiden Violinsonaten an Milhaud und Poulenc nach Paris und an Waldbauer nach Budapest gesandt, ebenso haben wir an Mlle Hersent nach Paris die II. Violinsonate abgehen lassen.

[...] Herr Waldbauer erhält auch die Violinsonate von Bloch und ich freue mich, dass diese am 23. Oktober mit Ihnen gemeinsam von ihm gespielt wird. [...]

N.S.

Ihre Violinsonate I, welche am 25.V. aus dem Neudruck erschien, wurde damals mit M 32.- plus Schlüsselzahl 1000 = M 32.000.- verkauft. Wir verrechneten Ihnen schw.Fr.7.50 pro Ex. was zum Kurse des

61. A levelekben többször is említett hangverseny időpontjáról és a szóban forgó zongorista nevééről nincs adat. A hegedűs, az ausztrál származású Alma Moodie (1900–1943) Thomson és Flesch tanítványa volt, Krenek és Pfitzner az ő számára komponálták hegedűversenyeiket. 1937-től a frankfurti zeneművészeti főiskola professzoraként tevékenykedett.

25.V. M 73.200 entsprach. Violinsonate II, Neudruck 3.7 Katalogpreis M 24. Plus Schlüsselzahl 2000 = M 48.000.- Verrechnet wurden Ihnen schw.Fr.6.- pro Exemplar d.i.zum damaligen Kurse M 168.474.-.

Az 1923. október 24-én Bécsben rendezett hangversenyen Bartók Waldbauer Imrével mindkét szónája megszólaltatását tervbe vette, de végül csak a 2. szónája hangzott el Bloch hegedű-zongoraszónátája valamint Kodály-, de Falla- és Pizzetti-dalok mellett (az énekes Dorothy Moulton volt).⁶²

Bartók közelgő londoni hangversenyekre készülve 1923. november 8-án újabb kérésekkel jelentkezett a kiadónál:

Frl. Jelly d'Arányi (18 Elm Park Garden, London S.W.10) schreibt mir, dass sie meine II. Violinsonate nicht erhalten hat[t]e. Da uns neulich die Buchführung der U.E. die Auskunft gab, die II. Sonate sei an Ihr abgeschickt worden, scheint hier vielleicht ein Irrtum vorliegen; vielleicht verwechselte die Buchführung die II. mit der I. Sonate (die I. Sonate hat Frl. d'Arányi noch im Mai erhalten). Wenn es sich also herausstellt, die II. an sie noch nicht abgeschickt worden ist, so bitte ich Sie sehr, dass [sic!] Werk ihr so bald als möglich zuschicken zu lassen. – Ich habe seinerzeit Szymanowski's Nocturno et Tarantella für Violine und Klavier von Ihnen als Freiexemplar erhalten. Nun finde ich sie nicht, soll sie aber am 30. Nov. in London spielen. Ich bitte Sie nun, mir auf meine Kosten ein Exemplar leihweise hierher zuschicken zu lassen; ich werde dasselbe Ihnen bald zurückschicken!

November 23-án (négy nappal a *Táncszvit* és a *Psalmus Hungaricus* ősbemutatója után) Bartók Londonba utazott, ahol november 30-án az Aeolian Hallban Jellyvel Beethoven op. 96 *G-dúr szonátája* és Szymanowski *Notturmo és tarantellája* mellett újra eljátszotta a 2. szonátát (a programban még néhány Bartók-zongoramű szerepelt). Ezt követően hat hangversenyt adott Angliában (melyek között az egyik nem ismert időpontú koncert műsorában a „Kreutzer”-szónája is helyet kapott Jellyvel a hegedűszólamban). Végül december 10-én a londoni Wigmore Hallban Beethoven op. 30. No. 3-as *c-moll*, szonátája, valamint saját és Kodály zongoraművei mellett Arányi Jelly közreműködésével ismét felcsendült a 2. szónája.

Utóbbi hangversenyek kritikái között néhány kifejezetten barátságtalan hangvételű is akadt. Feltehetően Robin H. Legge írta a *Daily Telegraph* 1923. december 3-i számában:

This second hearing decreased the difficulties of judgment, but increased the dislike which had been indefinitely formed on the other occasion. The dislike is engendered, not, indeed, by any heresy in Bartók's methods, but by the monotonous orthodoxy with which he follows his lines of thought. There are but few lines which he follows, and all are so engrossedly introspective that those who would go after him must needs yield up everything to the pursuit.⁶³ Even so, the mind must be single and endurance long for the completion of the dark and gruesome journey, upon which no „rayon blanc” of human kindness is ever likely to fall. The

62. BBjr/Krónika 210.

63. Gillies/Britain 60–61.

truth is that with Bartók there is no incentive given to attract us to take this uneventful road to atonality, and this because of his unfortunate serious-mindedness. His weakness is not because of ugliness, but because of asceticism; like Sir Andrew Augecheek, he cares not for the songs of good life.⁶⁴

Edwin Evans a novemberi hangversenyek után újra foglalkozott a művel:

The second of Bartók's two Sonatas is more concise than the first, but for that reason, also less self-explanatory and perhaps less accessible – unless we are prepared to meet the composer more than half way.⁶⁵

Ernest Newman nem hallotta a mű első angliai előadását, ám novemberben ott ült az Aeolian Hall nézőterén. Kritikájában elismerte ugyan a zene értékeit: „*It is the genuine expression of a genuine train of thought and a genuine point of view ...*”, ugyanakkor kifejezte idegenkedését is attól.⁶⁶

A legelutasítóbb vélemény Percy Scholesé, aki a zenét „weak” és „childish” jelzőkkel illette, majd így folytatta:

There is nothing „to it”. It has no beauty and no strength, it expresses nothing, and it is not even, in any real sense, „modern”, much of fit being merely a vague wandering about one or other of the twelve dear old major keys with an obtruding extra note or two in every chord to vary the landscape.⁶⁷

Az angliai koncertek után Bartók december 15-én Párizsban lépett fel, itt az 1923. augusztus 31-i levél utóiratában említett Simone Hersent hegedűművésznő a partnere a 2. szonáta mellett a saját és Kodály-zongoraműveket tartalmazó program előadásában:

a hegedűs nem volt nagyon jó, de nem is nagyon rossz, a publikum pedig a koncert végén nagyon lelkesedett (...) ⁶⁸

írta fiának december 16-án. December 20-án Párizsból Genfbe érkezve Scarlatti-szonátákat, Bach két hegedűre és zongorára írott szonátáját és az 1. szonátát játszotta Arányi Jelly és Arányi Adila közreműködésével.⁶⁹

1924. január 13-án Bartók – több hetes szünet után – beszámolt Hertzának 1923 végének eseményeiről, köztük a *Táncszvit* 1923. november 19-i ősbemutatójáról. Miután melegen ajánlotta kiadójának a *Psalmus Hungaricus* több nyelven történő kiadását és megemlítette a Kodály-darab

64. Itt köszönöm meg Kovács Ilona kedves és kollegiális segítségét, aki londoni tartózkodása során megtalálta a teljes kritikát, s azt másolatban rendelkezésemre bocsátotta: így vált lehetségessé, hogy a Gillies által idézetnél túlmenően ismertethetem a dokumentumot.

65. Gillies/Britain 63.

66. Gillies/Britain 63.

67. Gillies/Britain 63.

68. Cslev 347.

69. BBjr/Krónika 212–214. A koncertturné kritikáit I. Ztt VII 279–281.

bemutatása érdekében tett erőfeszítéseit, rátért saját műveire. A *Táncszvit* után a hegedűszonáták is szóba kerültek:

In London sah ich, dass die Mehrzahl meiner Werke noch immer denselben ungeändert allzuhohen Preis haben, wie z.B. die I. Sonate (16 sh.) die II. Sonate (10 sh.); man sagte mir, sie sollten höchstens einen Preis von 12 resp. 8 sh. haben. [...]

Ich werde Ihnen korrigierte Exemplare der I. und II. Violinsonate ung. in 5-6 Tagen einschicken, damit die Platten derselben korrigiert werden können. Bei derselben Gelegenheit sende ich Ihnen mit bestem Dank Szymanowski's „Notturmo & Tarantella” auch zurück.

Az árak kérdésében Hertzka 1924. január 16-án kelt válaszelele pontos felvilágosítást adott Bartóknak, aki 1924. március 19-én az *I. szonáta* második kiadása ügyében, egyben a két szonáta szükséges korrekcióját is érintve vette fel a kapcsolatot kiadójával:

Wie steht es mit der 2. Ausgabe meiner I. Violinsonate; sie wurde mir schon im Nov. vorigen Jahres als bald bevorstehend annonciert. Ich habe vor einigen Wochen korrigierte Exemplare beider Sonaten an die U.E. eingeschickt, damit man die Platten korrigieren kann, und hätte diese Exemplare gern wieder hier, da ich keine anderen bei mir habe. Ich habe die halbjährige Abrechnung noch nicht erhalten; wurde sie mir noch nicht zugeschickt.

1924. március 25-e keltezett a kiadó válasza:

Von Ihrer ersten Violin-Sonate ist die letzte Auflage im November 1923 erschienen, und sind jetzt noch ca 280 Exemplare vorrätig, sodass eine Neuauflage vorerst nicht in Aussicht genommen werden kann. Die uns mitgeteilten Korrekturen sind auf den Platten bereits durchgeführt und retournieren wir Ihnen Ihre uns eingesandten korrigierten Exemplare beider Sonaten.

E javítások a két szonáta publikálásának utolsó fázisai.

A *2. szonáta* recepciójában alapvető fontosságú, az *I. szonáta* kapcsán már idézett 1925-ös Adorno-tanulmány a maga sajátos szempontjai szerint vizsgálódva igen jól fogadta a művet:

In der ersten Sonate war Bartóks Kritik vom Rondo verstummt, das er hinnahm, wie es ist, Eigenes in seinem Rahmen meldend, gewiss, aber nicht den Rahmen aus Eigenem bildend. Hier knüpfte er in der zweiten Sonate an. Sie hat nur zwei Sätze, die thematisch miteinander zusammenhängen; der erste fast introduktionsmässig, lose dreiteilig, völlig ungebunden, der zweite ein tanzartiges Stück, sehr ausgedehnt in seinen Dimensionen. Dies Rondo ist bis zum Quodlibethaften entfesselt, oftmals reiht Lied fast sich an Lied, aber der nachhaltige Bewegungsantrieb kettet alles Einzelne erstaunlich; die schwebende Architektonik wird durch wiederholtes Zitat des Grundmotivs der Introduction gut gegliedert. Bartók neigt

mutig sich ins Anarchische, meidet nicht das Fragment, spitzt den Klang mit gehäuften Sekundreibungen zur wunderlichen Sprödigkeit; aber die Musik komponiert weiter für ihn; ohne dass er etwas dazutun müsste: jeder Rest schlechter Konvention ist abgefallen, er ist ganz offenbar geworden. Zugleich jedoch wohl an die Grenze dessen gelangt, was in seiner Sphäre zu vollbringen.⁷⁰

Az *Anbruch* 1929 november-decemberi számában, a 3. *vonósnégyest* értelmezve Adorno azután még egyszer visszatért a szonátákra, hogy összefoglalja a jellemző formátípusokról, a Bartók-zene általános eszmeiségéről kifejtett gondolatait:

Bartóks Entwicklung orientirt sich einzig an drei Sätzen, Satzmustern, wie sie nie in typischer Reinheit sich darstellen, nie wohl auch gänzlich verschmelzen lassen. Ihre Ideen hat der Einbruch des europäischen Musikbewusstseins aus der stets noch glühender Masse der ungarischen Folklore emporgetrieben, deren Echtheit sich bei Bartók nochmals legitimiert, indem sie den europäischen Angriff annimmt, anstatt sich romantisch zu sichern. Die psalmodierende, motivisch aufgelöste Rhapsodie als Durchführungssonate, die ausgebreiteteoggene Monodie, als Adagio, der widerstandlos bewegte, selbst von der Synkope gejagte Csárdás als Rondo; so stellen jene Typen in Zusammenhang mit der entwickelten europäischen Komponiertechnik sich dar. Dass Bartók sie dem Genre der kostümierten Fremdheit entwand und ihre reale Fremdheit aufriss, indem er sie dem europäischen Musikbewusstsein kofrontierte, war seine erste Leistung. Danach ging sein Kampf um die Realisierung der drei Sätze. Den Schauplatz der Entscheidung bietet das zweite Quartett, wo die Sonate klirend mit der Typen zusammenstösst und sie bändigt. Die erste Violinsonate bringt die Typen erstmals auf den Nenner und konstruiert streng genug die Sonate aus ihnen. In ihr angelegt ist die Frage nach dem isolierten Bestand der Typen. Denn die Sonatenreprise und die Rondowiederholungen, die so überzeugend gelungen waren, vermochten den Motivstoff nicht vollends zu durchdringen, während die improvisatorischen Formen der Folklore mit Erstarrung drohten, sobald sie in der Herrschaft der gefügten Sonate gerieten, die sie bewahren sollte. Darum und nicht wegen neuer folkloristischer Neigung musste die Sonate weg; darum aber auch mussten die ungarischen Typen selber sich ihres formsetzenden rechtes begeben, die den Druck von Musik nicht mehr aushielten, welche an der Sonate erstarkte und sie zerschlug. Dies die Situation der zweiten Violinsonate. Rhapsodie und Lento verschmelzen, treten als grosse Introduction in eine frische Gesamtanlage, die die Typen konstruktiv zusammenbiegt und den motivisch einzelnen Raum schafft, indem sie es nicht in die Totalform auflöst, sondern strpophisch vorbringt. Der Csárdás wird zu einem irregulären Satzkomplex, einem Satzdorf, mit

70. Breuer/Adorno 415. Az első szonátában elnémult Bartóknak a rondót érintő kritikája, e formát olyannak fogta fel, amilyen. Igaz, a saját gondolataival jelentkezett rondóformában, de a kereteket nem a sajátjából teremtette meg. E tekintetben a *II. szonátáé* a kezdeményezés. Mindössze két, tematikusan összefüggő tételből áll; az első majdhogynem introdukció jellegű, lazán háromszakaszos, tökéletesen kötetlen, a táncjellegű második darab dimenzióiban rendkívül kiterjedt. Ez a rondó, kötetlenül, már-már a quodlibethez közelít, gyakran sorakoztat dalt dal után, ám az egyes elemeket bámulatosan láncolja össze a mozgás megannyi makacs indítéka; a lebegő architektónikát jól tagolja az Introdukció alapmotívumának ismételt idézete. Bartók merészen merül alá az anarchisztikus elemekbe, nem kerül el a fragmentárisat, halmozott szekundsurlódásokkal csodálatos nyersességgé fokozza a hangzást; de zenéje helyette is, anélkül, hogy bármit hozzá kellene tennie, továbbkomponál; rossz konvencióknak minden maradványa lehulott, s egészen nyilvánvalóvá vált; Bartók ezúttal minden bizonnyal elérkezett tulajdon szférája kiteljesítésének határaihoz is. Adorno/Magyar zene 29.

trioartigem dazwischenimprovisierten Mittelteil; die Reprise ist durch radikale Veränderung in das Hemmungslose vorwärts hineingezogen; das Ganze durch das Hauptthema der Introduction gegliedert, mit endender Erinnerung die frühe Einsatzigkeit der Zigeunermusik heimgebracht. Weiter liess unmittelbar die Durchformung der Ausgangstypen sich nicht treiben. Bartók hatte sie realisiert und gebrochen zugleich.⁷¹

Magától értetődik, hogy Adorno pozitív véleménye a szonáták Schoenberg stílusához közelítő zenei nyelvezetének, a hagyományos formák invenciózus és újszerű felhasználásának volt köszönhető – a *Táncszvit* már korántsem indította hasonlóan lelkes eszmefuttatásokra, s az 1926-os „zongorás év” stílusfordulatát követően (kivételekkel) egyre kevésbé értette és becsülte Bartók életművét. (E tekintetben a két szonáta utóbb mintegy határkönek minősült.) Erre a változásra persze nem csak a Schoenberg-iskola iránti elkötelezettség, de a 2. világháború és a vele járó események is meghatározóak voltak, amint ez egy 1964-es rádióadásának szövegéből kitűnik:

Schon in der Unrecht Klassiker der Moderne genannten Generation von Schoenberg, Strawinsky, Bartók gab es Komponisten, die der eigenen Reaktionsweise nach ihren Innovationen nicht gewachsen waren und deshalb irgend sich selbst bremsen. Ich nenne eine der grössten und integersten Begabungen: Béla Bartók. Jeder Gedanke, dass er sich dem Markt angepasst oder dass er dem Publikum zuliebe Wasser in seinem Wein getan habe, scheidet aus. Bartók sagte mir einmal in einem Rundfunkgespräch, das wir für den städtischen Sender in New York führten, er könne von der Tonalität nicht loskommen; das sei bei einem Künstler, der wie er in der Volksmusik wurzele, selbstverständlich. Sie mögen mir glauben, dass Bartók, der aus Protest gegen den Faschismus in die Emigration und in die Armut gegangen war, von keiner Blut- und Bodenideologie sich anstecken liess. Aber er hatte offenbar unter einem Zwang von Herkunft und Tradition, der sich schliesslich doch als stärker erwies denn seine eigene produktiv-musikalische Leistung,

71. Breuer/Adorno 421–422. Bartók fejlődése csakis három tételre, tételmintára irányul. Ezek soha nem jelennek meg tipikus tisztaságukban, de teljesen nem is folynak egybe. Eszméjük forrása a magyar folklór valódisága, ez Bartóknál, az európai kihívás elfogadása révén még egyszer legitimé válik, nem pedig romantikusan biztosítottá. A pszalmódizáló, motivikusan feloldott *rapszódia* kidolgozásos szonátává lesz, a kiterébélyesedett, nyitott *monódia* adagióvá, a minden ellenállást leküzdő, mozgalmas s még szinkópáktól is izzótt *csárdás* rondóvá; így jelennek meg e típusok összefüggésben az európai kompozíciós technika fejlődésével. Bartók első nagy teljesítménye abban rejlett, hogy elfordult a jelmezbe bújtatott idegenség zsánerétől, s azáltal, hogy azt az európai zenei tudattal konfrontálta, valódi idegenségét szaggatta fel. Küzdelme ezután a három tétel megvalósítására irányult. E döntés megszületésének színtere a II. vonósnegyes, amelyben a szonáta csörömpölve ütközik össze e típusokkal, hogy megszelídítse őket. A típusokat az I. hegedű-zongoraszonátában hozza először közös nevezőre, s eléggé szigorúan konstruálja meg belőlük a szonátát. Benne rejlik azonban a típusok izolált létezésének kérdése is. Mert az oly meggyőzően sikerült szonátarepríz s a rondóvisszatérések nem tudják teljesen áthatni a motivikus anyagot, s ezenközben, mihelyst a szonáta-építményben, amelynek megőrzésére lettek volna hivatottak, domináló szerephez jutottak, fennállott az improvizatív folklórformák megmerevedésének veszélye. Evégett, s nem Bartók folklorisztikus hajlamai miatt kellett eltűnnie nála a szonátának; de evégett kellett maguknak a magyar típusoknak is lemondaniok formaalkotó jogaikról, hisz nem állták többé ama zene szorítását, amely a szonátán erősödött meg, ám azt szét is verte. Ez a helyzet a II. hegedű-zongoraszonátában. Rapszódia és Lento itt összeolvad s nagy introdukcióként olyan friss formai keretet alkot, amelyben a típusok konstruktívan hajlanak össze s teremtik meg a motivikusan egyedi teret. A típusokat ugyanis nem a totális formában oldja fel, hanem strófikusan idézi. A csárdás szabálytalan tételkomplexussá válik, halmazzá, triószzerűen közbe-rögtönzött középhésszel; a visszatérést radikális megújítása kapcsolja a fékevesztett száguldásba; mindezt az introdukció főtémája tagolja, a cigányzene korai egytétélességébe torkolló emlékekkel térve haza. A kiindulásul szolgáló típusok közvetlen átalakítása tovább már nem volt vihető. Bartók megoldotta eme átalakítást s egyúttal szakított is mindezzel. Adorno/Magyar zene 40–41.

den Kontakt verloren mit dem, was er in seinen kühnsten Werken, etwa den beiden Sonaten für Violine und Klavier gewagt hatte.⁷²

A 2. szonáta a bemutatóját követő években Bartók állandó repertoárdarabjává vált, későbbi előadásai közül három érdemel feltétlenül említést. Az első színhelye Bukarest, az Újságírók Szakszervezetének Palotája, időpontja 1924. október 20.: a Román Zeneszerzők Társasága által megrendezett Bartók-est műsorán az 1. vonósnégyes, a *Kolindák* és néhány máramarosi román dal mellett szereplő 2. szonáta előadásában George Enescu volt Bartók partnere.⁷³ A másik két produkció színhelye az Egyesült Államok: 1928. január 1-én Philadelphiában Bartók Arányi Jelly oldalán szólaltatta meg művét⁷⁴ – e koncert egyben búcsú is, a zeneszerző és műsója utoljára játszott együtt. Végül 1940. április 13.: Washingtonban, a Library of Congress nagytermében Bartók Beethoven *Kreutzer*-szonátája, Debussy hegedű-zongora szonátája és az 1. *rapshódia* mellett Szigeti Józseffel adta elő a darabot⁷⁵ – a hangverseny amatőr felvétele pedig megőrizte a 2. szonáta csodálatos szerzői interpretációját az utókor számára.

72. Breuer/Adorno 416. Már Schoenberg, Stravinsky, Bartók modern klasszikusoknak igaztalanul nevezett nemzedékében is akadtak zeneszerzők, akiknek a saját újításaikra való reagálás meghaladta az erejét és ezért valamiképp lefékeztek önmagukat. Megnevezem közülük a legnagyobb és legonátlóbb tehetséget: Bartók Bélát. Nem jöhet számításba bármiféle gondolata annak, hogy ő a piachoz alkalmazkodott, vagy a közönség kedvéért vizezte fel a borát. Egyszer egy a New York-i városi adó számára folytatott rádióbeszélgetésünkkel Bartók azt mondta nekem, hogy nem képes megszabadulni a tonalitástól; ez természetes is olyan művésznél, aki, mint ő, a népzeneben gyökerezik. Nekem elhihetik, hogy a fasizmus elleni tiltakozásul emigrációba és nyomorba ment Bartók semmiféle vér- és talajideológiától meg nem fertőződött. Ám származásának és hagyományának kényszere alatt – márpedig ez végül mégiscsak erősebbnek mutatkozott a tulajdon produktív-zenei teljesítményénél – elvesztette a kapcsolatot mindazzal, amit legmerészebb alkotásaiban merészelt, a két hegedű-zongora Szonátában. Adorno/Magyar zene 47–48.

73. BBjr/Krónika 221. kritikák 1. Ztt VII 314–316. Az eseményről bővebben 1. Benkő András. *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970), 83–91. és 198–202.; László Ferenc. „Bukarest, 1924. október 20. Bartók Béla szerzői estje” In: *Zenatudományi dolgozatok 1995–1996*, Gupcsó Ágnes szerk. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1997), 235–242.

74. BBjr/Krónika 255., vö. Ztt X 246. Ez a tény felülírja Macleod és az őt követő Rakos megállapítását, mely szerint az 1923. december 20-i genfi hangverseny volt Bartók és Jelly utolsó közös fellépése vö. Macleod/Arányi 140., Rakos/Hegedűjáték 103.

75. BBjr/Krónika 420.

2. hegedű-zongoraszonáta (1922) (BB 85)**Forráshelyzet**

A 2. szonáta vázlatai Bartók első nagy európai hangversenykörútja alatt, 1922 tavaszán kerültek be a *Fekete zsebkönyv* (BBA BH206) 27^v–30^v oldalaira; kidolgozásukra a datálás alapján 1922 júliusa és szeptembere között került sor Budapesten. A folyamatfogalmazvány (PB 52VPS1) elkészülte után a nyilvánosság már előzetesen megismerhette a mű egy részletét: az *Est Hármaskönyve* számára Bartók tisztázatlanban leírta a mű első oldalát (az eredeti példány elveszett). A hegedűszólam autográf másolatát (PB 52VS1) – mely egyaránt szolgált játszópéldánnyként és az UE 7295a szólamkiadás metszópéldányaként – Ziegler Márta egészítette ki. Ugyancsak ő készítette el a fogalmazványból Bartók autográf javításokkal ellátott játszópéldányát (PB 52VPFC2), egyben az UE 7295 elsőkiadás metszópéldányát. Az elsőkiadás az 1. szonátával egy évben, 1923 augusztusában jelent meg (a két darab azonos címlapot kapott). Két utánnnyomásra került sor: 1924-ben és 1937-ben. A forrásláncot az elsőkiadás Bartók által javított példánya (PB 52VPFC1 és VPC1), valamint Bartók és Szigeti József 1940-ben készült hangversenyfelvétele egészíti ki.

Vázlat:**BBA BH206 / *Fekete zsebkönyv* fol. 27^v–30^v**

A vázlat két első, egymással szemben fekvő oldala a tételek kezdetét rögzíti: a 27^v az 1. tételt indító hegedűtéma mellett az 5-nél megjelenő skálatémát és a 7-nél felbukkanó, a hegedűtémával kontrasztáló, tükörmozgású zongoratótémát tartalmazza; a 28^r a 2. tétel hegedűtémáját és annak variánsait, valamint a 27-nél induló „Kicsit ázottan”-epizódot vázolja fel. Ugyanezen az oldalon az 1. tétel 11-nél induló zongoratótémája látható még.¹

A 28^v–29^r oldalakon az 1. tétel folytatása, a középrész tükörmozgású zongoramotívumai és a 15-nél induló siratózene skiccei foglalnak helyet. A sirató második megjelenése (a 2. tételből) a 29^r 5–7. sorában tűnik fel. Ezt követően a 2. tétel középrésze, egy hosszabb tánc-epizód következik a 29^v–30^r oldalakon, a tétel kidolgozási részébe kerülő hosszabb montázs részeként.² A 30^v táncos lüktetésű, imitációs zongoraanyagát Somfai az 5 körüli szakasszal hozza kapcsolatba.³ Megjegyzi azonban, hogy a vázlatokból a mű lényeges részletei továbbra is hiányoznak: a legfontosabb ezek közül a 2. tétel

1. Somfai/Kompozíciós módszer 71–72.

2. Somfai/ME

3. Vö. a *Fekete zsebkönyv* faksimile-kiadása IX.

önálló, egyre jelentősebb szerephez jutó zongoratómája. A vázlat utolsó oldala ebből villant fel valamennyit, a téma továbbszövését, a témafejtés rögzítése nélkül.⁴

Fogalmazvány:

PB 52VPS1 / 21 pp.

A címlapon „2. Violinsonate”, a sorszám után görbe vonallal beszúrva „Klavier”. A hegedűszólamban sok, a vonózásra utaló bejegyzés található: a kompozíciós munka első fázisában Bartók feltehetően már a hangzaskép és a játékmódok rögzítésén is dolgozott. E bejegyzések egyik lehetséges eredője az a Székely Zoltánnal 1922. augusztus vége felé tartott házi próba, melyen a még nem teljesen elkészült művet végigjátszották a kéziratból. A fogalmazvány számos javítással közelít a végleges műalakhoz.

Fakszimile:

Az 1. oldal autográf leírása; eredetije elveszett, megjelent *Az Est Hármaskönyve* 1923-as kiadásában. A részlet 12 ütem terjedelmű, gondosan kijelölve, előadási jelekkel ellátva, „II. Szonáta zongorára és hegedűre” címmel, Bartók aláírásával.

Tisztázat:

PB 52VS1 / a hegedűszólam autográf másolata, Márta kiegészítéseivel, 17 pp. / egyben játszópéldány és az UE 7295a szólamkiadás metszőpéldánya.

Francia nyelvű címmel („IIème Sonate pour Violon et Piano”), alatta nagyon halványan „Violino I.” látható. A hegedűszólamba számos helyen a zongoraszólam is be van jegyezve, nyilván az együttjátszást megkönnyítendő: e „Stichnoté”-kra Bartók a műről folytatott levelezésben több alkalommal külön is felhívta a figyelmet. Dinamikai és tempójelzések gondosan kidolgozottak.

PB 52VPFC2 / zongoraszólam, Márta másolata Bartók javításaival, 45 pp. / egyben játszópéldány és az UE 7295 elsőkiadás (1923) metszőpéldánya.

Számos javítás. Az utolsó kottasor után felhívás a jegyzőnek Arányi Jelly monogrammjában az „Y” helyett a „J” használatára.

4. Somfai/Kompozíciós módszer 71.

Korrektúra:

PB 52VPFC1 és VPC1 / az UE 7295 elsőkiadás Bartók által javított példánya (hegedűszólammal).

A hegedűszólamban a 2. tétel 46^5 és 46^1 ütemeiben: a metronómjelzés javítva $\text{♩} = 62$ -re (a metszőpéldányban $\text{♩} = 76$ illetve $\text{♩} = 72$ állt a megfelelő helyeken, a zongora metszőpéldányban mindkét helyen $\text{♩} = 72$).

A zongoraszólam az 1. tételben, **12**-nél „*Turn for violin*” felhívást tartalmaz. Ugyanezt a megjegyzést találjuk a 2. tételben, **22**-nél. A megjegyzés a zongorista mellett ülő lapozó figyelmét hívja fel rá, hogy a kérdéses helyen a hegedűsnek is lapoznia kell. A dedikációban 1922 helyett 1923 állt, Bartók javította a nyilvánvaló elírást.

Akárcsak az *1. szonáta* esetében, a partitúra és a hegedűszólam között itt sem egyezik: az első előadások hegedűsei által a kéziratok szólamokba bejegyzett ujjazatok-vonások közül Bartók az általa elfogadottakat bejegyezte a nyomtatott kiadásba.

Hangfelvétel:⁵

A kompozíció rendkívül értékes szerzői hangfelvétele a washingtoni Library of Congress Coolidge auditoriumában 1940. április 13-én megrendezett hangversenyen készült, Bartók partnere Szigeti József volt. A sokáig lappangó felvételt 1965-ben a Vanguard-kiadó jelentette meg, a kópia nyomán a Qualiton hozta ki Magyarországon (LPX 11373–74). 1981-ben a Hungaroton újra kiadta a Bartók hangfelvételeit tartalmazó centenáriumi összkiadásban (LPX 12331–32), CD-verziója 2001-ben készült (Hungaroton Classic HCD 12330).

5. A felvételtől bővebben l. „A 2. szonáta Bartók–Szigeti-interpretációjáról (1940)” fejezetet.

2. hegedű-zongoraszonáta (1922) (BB 85)

Elemzés

1. tétel

Bartók két hegedű-zongora-szonátáját több esetben együtt, egymásra vonatkoztatva tárgyalja a szakirodalom¹ – a 2. szonáta elemzései ugyanakkor mindig nagy súlyt fektetnek a mű individuális vonásainak bemutatására. Az értelmezések a hagyományos formatani kategóriákat felhasználó leírásoktól² a részletes analízisekig széles skálán mozognak, s a darab rejtélyes „cselekménye” izgalmas gondolat kísérletek ösztönzőjévé is vált.³ Az analíziseket rendszerint a tételek tematikus összefüggése hozza közös nevezőre,⁴ többen a két szonáta tematikus rokonságára is felhívják a figyelmet.⁵

Kroó⁶ és Ujfalussy⁷ lassú-gyors tételpárnak írja le a nagyformát, a verbunkos zene alapvető modelljére, valamint Liszt *Magyar rapszódia*ira utalva. Kárpáti a *Fiatalkori hegedűversenyt*, a *Két képet* és főleg a *Két portrét*, valamint az 1928-as két *Rapszódia*t említi mintái között.⁸ Somfai és Kárpáti elemzései emellett a 2–6. vonósnégyessel, a *Táncszvittel*, a *Cantata profanával*, a *Zenével*, *Az éjszaka zenéjével*, az 1. és 3. zongoraversennyel és a kézzongorás *Szonátával* való összefüggéseket is bemutatják.⁹

Az első négy ütem felkiáltásként ható fisz-e kisszeptimjében nem nehéz felfedezni az erőgyűjtés és figyelemfelkeltés gesztusait: az indítás eszköztelenségét az előadásnak kell ellensúlyoznia.¹⁰ A *molto moderato*-t a 3. ütemben *poco rallentando* fékezi, a kezdet *mezzoforte*-ja a hatodik hang végére *pianissimo*-ra halkul a hegedűszólamban, a zongora statikus harmóniájával szembeszálló *espressivo* szinkópákat *calando* utasítás irányítja új hangulati szférákba. Különös-varázsos tételkezdés ez – az e-fisz kisszeptim emellett a darab alaphangnemét is meghatározza, jóllehet e kérdésben csak az utolsó ütemek mondják majd ki a végső szót.¹¹

1. Somfai/2. szonáta, Kroó/Bartók-kalauz 113., Tallián/Bartók 154., Wilson/Violin Sonatas 252., Stevens/Bartók 210–211., Kárpáti/Kamarazene 274–275. és 294–295.

2. Stevens és Wilson egybehangzóan szonatina- és rondóformáról beszél vö. Stevens/Bartók 210., Wilson/Violin Sonatas 251–252.

3. Somfai/2. szonáta. Kroó az 1. tételt egyenesen a 2. előjátékként interpretálja vö. Kroó/Bartók-kalauz 113–114. Suchoff a darab komplexitására hivatkozva a 2. szonáta megközelítésének problémás voltára utal vö. Suchoff/Sonata No. 2 17.

4. Stevens Berg *Hegedűversenyét* is említi, mint lehetséges párhuzamot ebben a vonatkozásban vö. Stevens/Bartók 210.

5. Somfai/Forma-struktúra 34., Kroó/Bartók-kalauz 113.

6. Kroó/Bartók-kalauz 113.

7. Ujfalussy/Bartók II 60., ugyanezt a gondolatot l. még Stevens/Bartók 210. és Wilson/Violin Sonatas 251.

8. Kárpáti/Kamarazene 285–286.

9. Somfai/Forma-struktúra, Kárpáti/Kamarazene 294–295.

10. Kárpáti/Kamarazene 287., Wilson/Violin Sonatas 251., Suchoff/Sonata No. 2 18., Frigyesi/Non-Classical 275.

11. Frigyesi/Non-Classical 275.

Az áthallásokban gazdag hegedűtéma¹² – ahogyan Somfai László kifejtette¹³ – a román *hora lungă*-t idézi aprózó díszítéseivel, lebegő dallamvezetésével: szeszélyes arabeszkjei, a dinamikák és tempók az 1. utáni izgatott hullámozása bizonyos értelemben *in statu nascendi*-állapotára figyelmeztetnek.¹⁴

A zongora finom imitációkkal élénkíti-gazdagítja a kísérőszövetet. A harmóniai szövetben általában szekundos elhangolás figyelhető meg a hegedű hangjai és a zongorás akkordok hangkészlete között.¹⁵ **(97. kottapélda)**

Az első ütemeket meghatározó *fisz-e* után a hegedűtémát kísérő *f-h* radikális váltásként hat. A folytatás gazdag és változatos harmóniai szövete 2^{+2} -ben ugyanide érkezik vissza, a tritonusz felcsattanó *gisz-a-hisz-cisz* cluster felhőjében tűnik el. Nagy pillanat ez: a hegedű *d-e-g-fisz-esz* hangjai ezt a clustert egészítik ki tizenegy, majd a hiányzó *c*-hang megszólaltatásával (2^{+4}) teljes, tizenkét hangú halmazzá. 2^{+4} -tól az 1. tématerületet kicsendítő, a nyitóütemek harmóniai eseménysorát visszafordító kis Kódához érkezünk: a zongora *f-h* tritonusza után a bal kéz száraz (*secco*) *fisz* hangja és a hegedű üveghang *e*-je következik. A kör bezárult: új fejezet kezdődik.

12. Suchoff a paraszti furulyajáték hatását említi Suchoff/Sonata No. 2 18.

13. Somfai/2. szónáta. A *hora lungă*-jelenséget Bartók először a *Volksmusik der Rumänen von Maramures* címmel a müncheni Drei Masken Verlag-nál 1923-ban megjelent dolgozatában elemezte: „Die umfassendste ist die unter c) erwähnte Gruppe der Hora-Gesänge. Die Untergruppe a) enthält eigentlich nur die Varianten einer einzigen Melodie: der sogenannten *Hora lunga*, deren improvisationsartiger Vortrag mit den Vortragenden und ihrer momentanen Eingebung stets wechselt. Ihre Tonleiter ist: *d-g-a-b-cis-d-e*; statt *b¹* oder *h¹*, ebenso statt *c²* oder *cis²* steht oft ein Ton in der Höhe zwischen beiden. Das *d¹* kommt nur als stützender Auftakt, im Phrasenansatz oder bei Phrasenendungen als Hinuntergleiten von dem eigentlichen Schlusston *g¹* vor, das *e²* nur als Vorschlag vor *d²*.

Struktur. Die *Hora lunga* hat keine feste Form, sie ist ganz improvisationsartig; dennoch können im grossen und ganzen drei Teile unterschieden werden, welche unregelmässig abwechseln oder sich wiederholen. 1. Ausgehaltenes *c²* oder *d²* als phrasenanfang (kp); 2. ein floriturenreicher mittlerer Teil, dessen Gerippe beiläufig folgendes ist: (kp) und 3. ein rezitierender Schluss auf *g¹*: (kp). An die Stelle des ausgehaltenen *c²* und *d²* tritt manchmal ein rezitieren auf demselben Tone, höchstens durch acht Silben hindurch.

Das Unterlegen des Textes unter die Melodie geschieht äusserst frei. [...] Die ganze *Hora lunga*-Melodie hat instrumentalen Charakter; vielleicht ist ihr Ursprung auf irgendeine Instrumentalmusik zurückzuführen.

Ausserordentlich bezeichnend ist es für die *Hora lunga*, dass sie immer nur von einer Person, nie von mehreren zusammen gesungen wird. [...] Die *Hora lunga* scheint also ausschliesslich Sologesang zu sein. Als Grund hierfür kommt der oben erwähnte Improvisationscharakter in Betracht. [...]

In alter Zeit war die *Hora lungă* zweifelsohne die einzige Melodie in *Maramures* für lyrische und epische Texte. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass der dem *Maramureser* benachbarte und nahverwandte, doch unberührtere *Ugocsaer* rumänische Musikdialekt bis heute fast nur diese einzige *Hora*-Melodie kennt, dagegen die unter c) β) erwähnten neueren *Hora*-Melodien kaum.

Ausser in *Maramures* und *Ugocsa* kennt man die *Hora lunga* jedenfalls auch in den benachbarten südlichen, von Rumänen bewohnten Komitaten. Die Melodie stimmt mit der Melodie der „*Dumy*“ der Ukrainer überein. Zweifellos wurde sie von den rumänischen Stämmen, die sich in *Maramures* niederliessen, übernommen.“

A témához a „Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje” című, elsőként rádióelőadásként (1933. november 21. és 1934. január 15.) elhangzott, utóbb a Népszerű Zenefüzetek harmadik számaként, Molnár Antal szerkesztésében megjelent tanulmány zárószavában a következőket fűzte még hozzá Bartók: „Ez az anyag azt mutatja, hogy a háború előtti Románia egész területén van egy bizonyos, nagyon réginek látszó és az egész területen egységes karakterű dallamfajta: az ún. „hosszú ének” („*cântec lungă*”, „*hora lungă*” stb. elnevezéssel). Ez a dallamfajta azonos a máramarosi „*hora lungă*”-val, az ukrán „*dumy*” dallamokkal, bizonyos fajta perzsa és iraki dallamokkal, továbbá azzal a dallamfajtaival, amit 1913-ban az Algériában levő Dzselfa oázisból származó araboktól gyűjtöttem [...]” BBI/5 234.

14. Frigyesi/Non-Classical 275.

15. Suchoff a szituációt meglehetősen egyéni módon értelmezve a zongoraszólam disszonanciáiban Bartók a Trianon után elcsatolt területeken megszűnő népdalgyűjtő utak feletti elkeseredésének kifejezését látja vö. Suchoff/Sonata No. 2 18.

97. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 1. tétel – a tétel elejétől 1⁺³-ig

The musical score is for the first movement of Bartók's 2nd Violin and Piano Sonata, measures 1 to 132. It is written for Violino and Piano. The tempo is marked 'Molto moderato, ♩ = 116'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *mf espr.*, *dim.*, *calando*, *pp*, *p*, *f*, *mf subito*, *f*, *mf dim.*, *p dolce*, and *espr.*. There are also tempo markings: 'poco rall.', 'sul Re', 'a tempo', 'ritard.', and 'a tempo più vivo, ♩ = 132'. The score is divided into three systems. The first system shows measures 1-16, the second system shows measures 17-32, and the third system shows measures 33-132. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

A 3²-ben induló, 5-ig tartó szakaszt az elemzések legtöbbje átvezetésként tárgyalja,¹⁶ Frigyesi Judit viszont szürreális epizódként értelmezi.¹⁷ A jelző nem indokolatlan, elsősorban a kísérteties glisszandókkal összekötött üveghangokat hangoztató hegedűszólamnak köszönhetően.¹⁸

A történet mozgatója mindazonáltal a zongora – olykor három szisztémában lekottázott, apró rebbenésekkel a *hora lungă*-témára és az 1. szonáta lassú tételének siratójára egyaránt emlékeztető, kvárt- majd tercpárhuzamokban mozgó, *dolce* motívumai a bal kéz „harangozó” g-basszusaira támaszkodnak. (98. kottapéllda) 3⁺³-ban a hangpárokból *molto espressivo* frázis bontakozik ki: ám a

16. Kárpáti/Kamarazene 287., Somfai/Kompozíciós módszer 74., Suchoff/Sonata No. 2 18.

17. Frigyesi/Non-Classical 286.

18. A glisszandók pontos megszólaltatására Bartók a *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára* az Universal kiadónál 1937-ben megjelent partitúrájában adott utasítást, mely feltehetően már a hegedűszonátákra is érvényes): [a glissando] „a kezdőhangot azonnal elhagyva lassú, egyenletes csúszással játszandó az első hang teljes ritmusértéke alatt” vö. Somfai/Módszer 271.

zongora a következő ütemben visszatér a trillás, vibráló szövehez. A harmóniakezelés alapelve a kisszekundos elhangolás.

98. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 1. tétel – 3⁻²-től 3⁺³-ig¹⁹

4⁺² halk, staccato nyolcadai látszólag nyugvópontra juttatják a tételt, 5⁻³-ban azonban a zongora 5/8-os, *semplice* témája az 5⁺¹-ben induló újabb témaerületet vezeti be: Bartók most is egy karakteres motívum „előreküldésével” teremt kapcsolatot a tétel két nagyobb szakasza között.

A témaerületeteket elválasztó cisz lecsengése után az új, a nagyformában döntő fontosságú téma kibontása a hegedű feladata lesz.²⁰ Akárcsak a *hora lungă*-téma esetében, itt is oktávkeret közé feszül ki a *pianissimo*, *dolce* skála-dallam (bár ellentétes irányba, felfelé haladva), ebből az ambitusból tör ki egyre merészebb szárnyalással. Nagy ritmikai feszültséget kelt az egyenletes, öt nyolcados egységekben mozgó hegedű- és a négyes osztású, a hegedűt követve egyre táguló ambitust bejátszó zongoraszólam szembeállása. (99. kottapélda) A párbeszéd a 6⁺¹ *espressivó*jában éri el csúcspontját:

19. 3⁺¹-ben a bal kéz szólamában hanghiba van: az első hang „a”.

20. Somfai/2. szonáta, Kárpáti/Kamarazene 288., Laki Péter elemzésében a téma lineáris jellegét hangsúlyozza vö. Laki/Violin Works 138.

a zongora ellenmozgásban, tág fogásokban megszólaló zenével jelentkezik.²¹ A hegedű 6 után hatalmas íveket rajzoló dallamát lassú, folyamatos változás jellemzi: fokozatosan a *hora lungă*-téma apró cifrázatai tűnnek fel a szólamban.²²

A skálatéma a *Fekete zsebkönyv* az első munkafázisban született vázlatainak számát gyarapítja. A 27^v 7–9. sorában találjuk: joggal feltételezhető, hogy eredetileg zongorára szánta Bartók, hiszen basszuskulcsban, a bal kéz szolamába jegyezte le, s a 6 után megszólaló, oktávós zongoraszólam felett sincs nyoma hegedűanyagnak. A fogalmazványban a téma már a hegedűszólamban jelenik meg, még nem végleges formájában.

A zongora szekundos elhangolású, tükörmozgásban haladó, levegős tercfogásai 7¹-ben mintegy kérdőjellel zárják a szakaszt.

99. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 1. tétel – 4⁺-től 5⁺-ig

4 a tempo, $\text{♩} = 90$ rallentando - - - a tempo, $\text{♩} = 86$ senza sord.
a tempo, $\text{♩} = 90$ rallentando - - - a tempo, $\text{♩} = 86$
dim. - - - - calando ppp p semplice

5 Poco più andante, $\text{♩} = 108$ pp dolce Poco più andante, $\text{♩} = 108$ poco a poco cresc. - - - poco a poco cresc.

A 7⁺-ben induló új formarész – lassan az expozíció lezárása felé haladva – új tematikus magokat vet el.²³ Egyfelől a zongora szolamában lüktető (*Più vivo*) akkordok sora hangzik fel,²⁴ ereszkedő

21. Suchoff/Sonata No. 2 18. A elemző a zongoraanyag és a *hora lungă*-téma rokonságára hívja fel a figyelmet.

22. Frigyesi/Non-Classical 276.

23. Somfai/2. szonáta, Kárpáti/Kamarazene 288.

24. Suchoff/Sonata No. 2 19.

basszusra épülve; fölénk a hegedű is új témát játszik: hosszan kitartott hangok váltakoznak apró, a *hora lungă*-téma töredékeire emlékeztető (a vázlatban még nem szereplő) harmincketted-figurákkal, a 2^{+7} zongoraszólamát is idézve.²⁵

A zongora akkordos témája már a *Fekete zsebkönyv* első vázlatai között is megtalálható volt,²⁶ jöllehet mind ritmusában, mind a harmóniákat tekintve sokat módosult, míg eljutott a kész formához: eredetileg 6/8-os metrumban ugyanazt a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ -ritmust hozta Bartók, s 7^{+2} -ről közvetlenül lépett tovább 8^{+2} -re.

Az ütemsúlyok eltolása a ritmika érdekes „billenését” okozza. Ahogy Kárpáti írja: ez a „*feminin helyzetű hanggal befejeződő dallamegység hirtelen megtorpanást, megakadást suggerál.*”²⁷ A *Mandarin* siratójára emlékeztető zene a 9^{+3} -ban nyugvópontonra ér, a hegedű a nyitó ütemek e-hangját tartja, alatta gisz-alapra épített cluster-jellegű akkordok szólnak az exozíció utolsó hangzó eseményeként.²⁸ (100. kottapéllda)

100. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 1. tétel – 7^{+1} -től 8^{+2} -ig

25. Frigyesi/Non-Classical 276.

26. A 27^v legelső két sorában. Laki Péter a téma visszatérésénél (13) az anyag gesztikus jellegéről beszél vö. Laki/Violin Works 138.

27. Kárpáti/Kamarazene 288–289.

28. Frigyesi/Non-Classical 276.

A következő formarészt indító *hora lungă*-témavisszatérés (9^{+1}) f-h tritonusz meghatározta kísérszövege közvetlenül a kezdőütemekre utal vissza (10^{+1} -ben a tématerület másik meghatározó harmóniája, a cisz-fisz kvart is feltűnik 1^{-3} -ból). A zongoraszólam felcsukló futamai a *Könnyek tava* zenéjére emlékeznek.²⁹

A *hora lungă*-téma repríze 11 után egy új zongorátéma exponálásához érkezünk: a váltakozó metrumú, *sempre legatissimo* szelíden ringatózó, folyamatosan táguló anyag szintén szerepelt az első vázlatok között,³⁰ a *Fekete zsebkönyv* 28^r oldalán, a 2. tétel vázlatainak sorában (11^{+1} – 11^{+6}). A hegedű szólamának a 3^{-3} -tól induló szakaszát idéző, hosszan kitartott üveghangokkal csatlakozik a zongorához. (101. kottapélda)

101. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszónáta (1922) BB 85 / 1. tétel – 11^{+1} -től 11^{+6} -ig

12^{+1} -ben a zongora újabb, a 6 után a skálátémát kísérő, tükrömozgású képleteket idéző témát indít el, melyből 13^{+1} -től a kézzongorás *Szonáta* első tételének bevezetésére emlékeztető, *molto espressivo-tranquillo* játszandó, titokzatos zene bontakozik ki, a hegedű kettősfogásos, kitartott hangjainak kíséretében.³¹ (102. kottapélda)

Vázlata a *Fekete zsebkönyv* 28^v 1–4. sorában látható. A 13^{-2-1} hegedűszólama ebben a stádiumban még augmentált formában állt, ♩ ♩ helyett ♩ ♩. ritmussal. A játszó/metszőpéldány hegedűszólamában a folytatásban számos, az ideális előadásmódot célzó javítás fedezhető fel.

A hosszú hangokat hol előlegező, hol kicsendítő harminckettedek ezúttal disszonáns kettősfogásokban szólalnak meg: szekundok, kvártok, szeptimek követik egymást, egyre táguló ambitussal, a 15 sirató-visszatérésébe torkollva.

29. Suchoff/Sonata No. 2 19.

30. A 28^r alsó három szisztémájában.

31. Somfai/2. szonáta, Kárpáti/Kamarazene 290., Laki/Violin Works 137., Suchoff/Sonata No. 2 19.

102. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 1. tétel – 12⁺¹-től 12⁺⁴-ig

A *Fekete zsebkönyv* a 28^v 3. sorától a 14⁻¹-től induló szakasz vázlatait rögzíti, a hegedűszólamot igen pontosan, a zongoráét elnagyoltabban. A legnagyobb különbség 15⁻³-ban a harmóniai struktúra alapját adó basszushang változása: a vázlatban b, a végső változatban c szól a bal kézben.

Mialatt a hegedű a tartott hangok kötelékeiből kiszabadulva egyre merészebben szárnyal a regiszterek között, a zongora szólama fantasztikus, villámló motívumokat játszik, majd megtörik, elmorzsolódik – az együttéklés továbbra sem lehetséges. 15⁺¹-től a 7 utáni szakasz lüktető akkordjainak reminiscenciái szólnak, majd a legmélyebb regiszterben, tompán konduló aisz-g szűkített szeptim csendíti ki a középrészt.

A rekapituláció indulásánál (16⁻¹) a *hora lungă*-téma eredeti tonálisánál kvárttal mélyebben jelenik meg.³² Kárpáti János szerint most éreztünk el a téma születéséhez, a téma most nyeri el arabeszkbe burkolózó, valódi alakját.³³ Somfai László értelmezése szerint viszont ez még nem a cél, csupán a gondolat végső kikristályosodásának egyik fontos állomása.³⁴ A zongora ezúttal – az első, B-dúr harmóniát leszámítva – tiszta kvintek-kvartok sorával kíséri a hegedűt – 16⁺⁶-ban tűnnek fel csak újra az első ütemek jellemző f-h, e-b és d-asz tritonuszai, cisz-gisz-harmóniába érkezve. Az egyre magasabb fekvésekbe kapaszkodó hegedűszólam eksztatikus éneklésbe kezd, a leszakadó dallamtöredékek a téma a tonikai a-ról, de az eredeti fekvéshez képest egy oktávval magasabbról induló alapformájához vezetnek.³⁵ A kísérőharmóniák ezúttal nem a h-f tritonuszt, hanem f-c tiszta kvintet csendítenek meg, majd kvintmixtúrában követik a fokozatosan alászálló melódiát.³⁶ De a 18⁺²-ben

32. Frigyesi/Non-Classical 278.

33. Kárpáti/Kamarazene 290., Somfai/2. szonáta, Suchoff/Sonata No. 2 19., Frigyesi/Non-Classical 278.

34. Somfai/ME

35. Frigyesi/Non-Classical 278.

36. Wilson/Violin Sonatas 250., Suchoff/Sonata No. 2 19., Frigyesi/Non-Classical 278.

ismét színre lépő f-h tritonusz, s a hegedű utolsó gesztusa, a háromszoros *piano*-ból felcsattanó, *glissando* és *sforzato* gisz folytatásra készlet: a *hora lungă* első hangjai jelennek meg, hogy néhány pillanat múlva a 2. tétel főtemájaként csendüljenek fel majd a hegedűszólamban.³⁷

A legtöbb elemzés a 2. szonáta nyitótételét a szonatinaformától³⁸ a rondóformán át³⁹ a rövidített rekapitulációjú (a 2. téma területet elhagyó) szonátaformáig húzódó tartományban helyezi el. Tény, hogy szerkezete karakteres témák bemutatásával, azok részleges kidolgozásával, majd (a főtemát érintő) rövid visszatéréssel írható le a legpontosabban. Ugyanakkor a tematikusan önálló szólamok a rövid, de markánsan profilírozott témák olyan komplex készletét halmozták fel, melyek feldolgozása nyilván nagyobb terjedelem után kiáltott. (A *Fekete zsebkönyv* tanúsága szerint a hegedű témái jobban körvonalazottabbak voltak, szemben a zongora inkább idiomatikus mozgásformákat próbálgató anyagaival.)⁴⁰ A nyitótétel maga is kimerít több lehetőséget: egyes témákat (például a skálátémát vagy a tükrömozgású zongorátémát) különböző karakterekkel párosít. A *hora lungă*-téma ennél is nagyobb utat jár be az első megjelenés álmódosító hangvételétől a harmadik, eksztatikus megszólalásig.⁴¹ A további fejlesztés lehetőségét szem előtt tartva Bartók ellentmondásosan kezelte ezt a témát: lett legyen bármilyen karakterű, mindegyik megjelenése végén elemeire bontotta. A harmadik visszatérés különösen is figyelemre méltó: hatalmas belső izzás fűti át a zenét.⁴² Hasonló sors osztályrészese a 7-nél megjelenő sirató is, mely másodjára szintén nagyobb íveket rajzol, mint első alkalommal (kettősfogások, fokozott dinamikai feszültség jellemzi).⁴³

Kárpáti utalt rá, hogy a hegedű témái (a skálátémát leszámítva) feminin jellegű indítást kapnak (felütéssel, vagy az első hang beúsztatásával), a zongorátémák viszont mindig súlyos helyen, markánsan férfias karakterrel lépnek be az eseménysorba. A kétszer is megismétlődő siratózene, a *Kékszakállúra* és a *Mandarinra* emlékező és utaló gesztusok tovább erősítik ezt az asszociációt: a tétel – az elemzett népzenei vonatkozásokon túl – mintha az Arányi Jellyhez fűződő problematikus kapcsolatot is elének állítaná a hegedű/Nő és a zongora/Férfi princípiumainak szembeállításával.

37. Kárpáti/Kamarazene 290.. Stevenst a két tétel egymáshoz fűzésének módja az 1. vonósnégyes első két tételének kapcsolódására emlékezteti vö. Stevens/Bartók 210. és Laki/Violin Works 138.

38. Vö. 2. lábjegyzet.

39. Laki/Violin Works 137., Suchoff/Sonata No. 2 19.

40. Somfai/Kompozíciós módszer 71–72.

41. Somfai/2. szonáta

42. Frigyesi/Non-Classical 278.

43. Ez a láthatóan gondosan eltervezett és kivitelezett dramaturgia mindenestre kérdéseket vet fel Frigyesi megközelítésével kapcsolatban, aki az 1. tételt, mint bevezetést tárgyalja, melyet montázszerűen egymáshoz rendelt, körben járó anyagokból épít fel Bartók. A lazán szerkesztett téma-területek, mint a „hang keresései” tűnnek fel ebben a megközelítésben, s Frigyesi szerint e formai határozatlanság miatt nem is lehet szó igazi expozícióról Frigyesi/Non-Classical 276–277.

2. tétel

Az első négy ütemben a zongora markáns, *piano* negyedekkel rendezi be a játéktér: hasonló „függöny”-zene ez, mint a nyitótétel indításában, de a cluster-szerkesztés és a mély fekvés miatt homályosabb körvonalakkal. A folytatásban az 1. tétel skálátémájának pizzicato-változatát játssza a hegedű⁴⁴ – a kezdőhang azonban c, a skálamenetet és a rákövetkező háromhangos motívumokat egy-egy üres húron játszandó a-hang hozzáadásával gazdagítja Bartók. A *piano*-tól *fortissimo*-ig emelkedő dinamikai ív végén a zongora gyorsuló clustereit és a hegedű agresszív pizzicato-akkordjait a mély regiszterben megszólaló esz állítja meg, majd suhanó, a regisztereket ötletesen keverő zongorafutam zárja a bevezetés első szakaszát.⁴⁵ (103. kottapélda)

A nyitóütemek vázlata a *Fekete zsebkönyv* 28^r oldalának 1–2. sorában látható: akárcsak az 1. szonáta fináléjában, Bartók itt is jelentősen alakított a „függöny”-zenén, a hangsúlyos helyett hangsúlytalan indítással, a szikár g-fisz helyett clusterek beiktatásával. A pizzicato játszandó skálátémából még hiányoztak az üres húron játszandó a-hangok, 1¹-ben is több változás figyelhető meg.

103. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – a tétel elejétől 1⁺³-ig

The musical score is for the 2nd movement of Bartók's 2nd Violin-Piano Sonata. It is in 2/4 time, marked Allegretto (♩ = 80). The piano part (bottom staves) begins with a series of clusters in the left hand, marked *p*. The violin part (top staves) enters with a pizzicato motif, marked *p* and *mf*. The score includes dynamic markings (*p*, *mf*, *ff*) and performance instructions such as *accel.* and *poco più vivo*. A box labeled '1' is placed over measure 13, indicating the start of the first section of the movement.

44. Suchoff/Sonata No. 2 19.

45. Kárpáti/Kamarazene 290., Frigyesi/Non-Classical 279.

2^{+1} -ben újraindul a skálatéma, az ambitus és a hangkészlet bővülésével. Tizenkét ütemnyi fokozás után 3^{+1} -ben a hegedű játékmódot vált: a 3^{+2} -ben megszólaló *lontano*, kemény vágású zongoratémát bevezetendő⁴⁶ *battuto*, *ruvido* kettősfogás-ostinatóval, majd doboló akkordokkal kíséri a tükörmozgásban, egyre táguló ambitusban kibontakozó, 5-nél *grazioso* karaktert öltő témát,⁴⁷ melyet az 1. tétel készített elő – most azonban határozott profilt, félreismerhetetlen parasztzenei karaktert nyer.⁴⁸ (104. kottapélda)

104. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 2^{+1} -től 3^{+9} -ig

46. Kárpáti/Kamarazene 291., Suchofl/Sonata No. 2 19.

47. Frigyesi/Non-Classical 279.

48. Somfai/2. szonáta, Laki Péter Kárpátira hivatkozva a tétel magyar zenei gyökereire utal, szemben az 1. szonáta román jellegével vö. Laki/Violin Works 139.

6⁺³ végén, kis lassítást és lélegzetvételnél szünetet követően új szakaszhoz érkezik a tétel: kisszekundban elhangolt kvintek és nagytercek készítik elő a 7⁺¹-ben valósággal berobbanó első skálatéma-variánst.⁴⁹

A fogalmazványban 7-nél az „arco” megjegyzés kihúzva: érdekes ez a korrekció, hiszen jelzésnek ezen a helyen már nincs hatálya, a hegedű már jó ideje (3 után) vonózik – ugyanakkor értelmet nyer, ha feltételezzük, hogy a hegedűt eredetileg egészen 7-ig *pizzicato* játszatta volna Bartók.

Somfai László elemzésében táncstrófákról ír:⁵⁰ 7-nél, 9-nél és 11-nél három egymást követő hullámban, egyre magasabbra kapaszkodnak a skálatéma variánsai, harmadjára kettősfogásokkal gazdagodva, a zongora ütemes, a játékmódok és a regiszterek variálásában kimeríthetetlen fantáziáról tanúskodó *ostinato*-kíséretére támaszkodva: a nekilóduló hegedű-futamok és változatos ritmikai képletekbe rendeződő zongoraképletek társítására Bartók inspiráló példát kaphatott Szymanowski Arányi Jelly közvetítésével megismert *Notturmo e Tarantellájából* (op. 28.).

Az egyes strófákat egyaránt jellemzi a dinamika *piano*-tól *forte*-ig fokozása; az első strófa gyors-lassabb-gyors ívet rajzol, a második elején (9-nél) a zongora tenyeres-talpas *meno mosso*-ja fékezi le időlegesen a lendületet vevő hegedűt. A harmadik strófa egyöntetűen, viharos gyorsasággal pereg le.

A tétel e fontos szakaszát több lépésben alakította ki Bartók. A fogalmazvány 11⁻⁵-től 11-ig több javítást hoz a zongoraszólamban: amennyire látszik, eredetileg tovább folytatódott volna a nyolcadolás, Bartók több törléssel beírással formálta meg a végleges verziót. Az átalakítások tovább folytatódtak 11 után a 12⁺³-ig tartó szakaszban: 11⁺²-től eredetileg *ostinato* h-fisz kvintek kísérték a hegedűt.

12⁻³-tól a hegedűben, a cisz-a-g hangcsoporttól kezdve az üres G-húr burdonja kísérte a lefelé zúduló tizenhatodokat. A tisztázatlanban 12⁻³-tól viszont az üres D-húr burdonját játszotta hozzá a tizenhatodokhoz a hegedű, ezt Bartók utóbb kihúzta. 13⁻⁴-ben, a harmadik hangcsoport alól ismételtén kihúzta a d-t (de az előző két csoport alatt ezúttal ott maradt a g). A játészó/metszőpéldányban 12⁻³-ban viszont még szerepeltek a d-hangok, s ugyanez vonatkozik a 13⁻⁴ körüli ütemekre is.⁵¹

14 körül a kötőívek változása kelt figyelmet; a játészó/metszőpéldányban 14 után Bartók szintén javította a kérdéses helyet – a változtatás feltehetően az első eljátszások tapasztalatát tükrözi. Az eredeti, a hangcsoportokat egy vonóra vevő vonózás feladásával, az f-záróhangok leválasztásával megváltozott a karakter is: az A-húron játszandó előzmények után a záróhang E-húron szólal meg – az ostorcsapásszerű, zaklatott hangzás az eredeti kötésekkel nem jött volna létre, ám illik a zene karakteréhez. **(105. kottapélda)**

49. Suchoff/Sonata No. 2 20., Frigyesi/Non-Classical 279.

50. Somfai/2. szonáta

51. E helyről l. A 2. szonáta Bartók–Szigeti-interpretációjáról (1940) című fejezetet.

105. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 13⁺¹-től 14⁺⁵-ig

The image shows a musical score for Bartók's 2nd Violin-Piano Sonata. It consists of two systems of staves. The first system (measures 13-14) is for the Violin and Piano. Measure 13 is marked 'Meno vivo, 116' and 'f'. The second system (measures 14-15) is also for Violin and Piano. Measure 14 is marked 'accel.' and 'sf'. The score shows a transition from a moderate tempo to a faster, more rhythmic section.

Az egyre gyorsuló tempójú skálatéma 15⁺¹-ben repetáló esz-oktávfogásra érkezik a hegedűszólamban. Az oktávkeretből ki-kilendülő, villódzó kettős kötések 16⁺¹-ben fisz-disz tercfogásra váltanak, 17⁻³-tól egy a-val kiegészülve adnak kíséretet a 16⁺¹-ben c-síkban felcsendülő zongora-témának. A három szisztémában lejegyzett, zengő b-, c- és d-oktávbaszusokkal, tág akkordfogásokban megszólaló téma a tétel során először adja a főszerepet a zongorának.⁵²

18⁺¹-től, G-síkban a zongoratéma kidolgozása veszi kezdetét: a hegedű folyamatosan daráló, a gisz-cisz kvartra támaszkodó tizenhatodmeneteinek kíséretében, majd 20⁺¹-től a zongora fragmentumaira bontja motívumait. A feldolgozás egyik alapeleme a motívumok tükrözése: a 21 előtti három ütem ellentétes irányban száguldó akkordmenetei zárják a szakaszt.

A 21 újabb fontos formarész, nagy trió kezdetét jelöli ki,⁵³ mely nem előzmények nélküli: mindenekelőtt az 1. szonáta fináléjára kell utalnunk, melyben szintén helyet kapott egy hasonló karakterű, rusztikus tánc-epizód. A hegedű *glissandói* ellenben az 1. tételből, mindenekelőtt a 3⁻³-ban kezdődő szakaszból ismerősek. Az új formarészt az addig uralkodó mozgásforma hirtelen

52. Frigyesi/Non-Classical 279. Az elemzés a szerkezet az 1. tétellel való hasonlóságára is rámutat, valamint érdekes, bár nem feltétlenül helytálló hierarchiát állapít meg a témák között: a skálatéma bevezetés a rondótémához, ami bevezetés a *perpetuum mobile* variációkhoz.

53. Kárpáti/Kamarazene 292., Somfai/2. szonáta, Suchoff tipikus román ritmikai patternekről beszél vö. Suchoff/Sonata No. 2 20. Frigyesi a trió „Kicsit ázottan” karakterét hangsúlyozza, Frigyesi/Non-Classical 279–280.

megváltoztatása vezeti be, itt jelesül a *sff*, hosszan kitartott aisz választja el a skálatéma harmadik strófáját és a triót. A hegedű a kitartott hangokat követően (22⁺⁵-től) halkan dúdoló nótába kezd,⁵⁴ mely 24 után *scherzando* karakterű tánczenére vált, duhaj glisszandókkal. (106. kottapéllda)

106. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 23⁻⁴-től 24⁺²-ig

A zongora 21⁺⁷-ben játszott egészhangú skála-kivágatai együttesen a kromatikus skála tíz hangját adják ki, lüktető ritmusú clusterekben,⁵⁵ melyek 25⁺¹-től esztamolásra (a *poco a poco accelerando* nekilendülő hegedű-tánczenét kísérve), majd 27 után harminketted-menetekre váltanak a bal kézben (kisszekundos elhangolásban a jobb kéz továbbra is változatlan, *poco marcato* nyolcadaitól).

54. Vázlata a *Fekete* zsebkönyv 28^o oldalán, az 5–6. szisztémában.

55. Suchoffot Debussy zenéjére emlékeztető módon vö. Suchoff/Sonata No. 2 20.

Ez a változás a hegedűszólamot is magával sodorja: 27⁺¹-től a „dúdoló” nóta markáns új változatával jelentkezik. (107. kottapéllda) Ahogy Somfai László írja:

[...] mágikus csilingelés-csörömpölés mögött valami dudazene-féle emlék, Bartók egyik legnagyobb népzenei élményének újabb és végtelenül artistikus kifejezése, közkinccsé tétele.⁵⁶

107. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 27⁺²-től 27⁺⁶-ig

A trió vázlata a *Fekete zsebkönyv* 28^r oldalon található, két részletét jegyezte fel Bartók: először a 22⁺⁴-től körülbelül 25⁻²-ig (5–6. sor) tartó szakaszát. A 7. sorban látható frázis a 28⁻²-ből van, majd a sor folytatásában a 30–30⁺⁴ hegedűszólama látható. A végső változathoz képest még más tonalitásban – ez az abszolút hallású Bartók esetében nem túl gyakori: vázlatai jellemzően már a végleges hangnemben állnak. A 22⁺⁴ „dúdoló” dallama fisz-ben; a 28⁻² e-ről indul; végül g-a kettősfogásból indul a harmadik motívum: körülbelül egy kvarttal transzponálta el utóbb Bartók a trió egyes részleteit.

28⁺¹-től a hegedű oktávfogásokkal és előkéekkel gazdagítja a 24 után hallott *scherzando* táncmuzsikát, a zongora a bal kéz tovább pergetett harminckettő-futamaihoz először kisszekundos elhangolásban „barokkos” daktilus-képleteket, majd (28⁺⁸-től) tükrömozgásban egészhangú skálakivágatokat társít.

A trió két témája (a dülöngélő, tenyeres clusterekkel kísért, „dúdoló nóta”, valamint az ebből kibomló tánczene) az ismétléskor tovább alakul. A körvonalak erősebbek, a színek rikítóbbak lesznek:

56. Somfai/2. szonáta.

a „Kicsit ázottan” „dúdolóból” harsány dudamuzsika, a tréfás-pityókás táncból kemény derekú legényes lesz. (A változások azonnal hatással lesznek a zongoraszólam kísérőfiguráira is.)

29-nél h-cisz nyolcad-felütéssel hosszan kitartott, *piano* e-fisz szekund indítja a hegedű szólamában a trió az 1. tételre visszatekintő második szakaszát: a sirató *piano, dolce* változata hangzik fel a hegedű kettősfogásokban, a zongora tükörmozgásban haladó szólamaiban.⁵⁷

30¹-ben a tempót duplájára gyorsítva a zongora három hangos (e-d-h) motívumot villant fel, mintegy a rákövetkező Allegretto zongoraszólamának előlegezésként. Lélegzetvételnymi szünetet követően, 30⁺¹-től a hegedű a „dúdoló”-zene új változatával jelentkezik: szekund- illetve kvart-kettősfogások, glisszandók járulnak hozzá; a zongora a 30¹ motívumából kibontott *scherzando* anyagot társít hozzá.

31⁺¹-től a trió második szakaszát is megismétli Bartók: az ismétlés természetesen újabb változással jár.⁵⁸ A szólamok állandóan újraalakuló kapcsolatán túl a hangnemi síkok vonatkozásában is: az első részben a „dúdoló” és a tánczene egyaránt kis szekunddal kerül lejjebb, a második részben a sirató és a *scherzando*-téma síkjai között tritonusz-távolság van.

A zongora könnyedén pergő triolái és a hegedű hangpárjai 34¹-ben a *hora lungă*-téma e-ről induló, üveghangos megjelenéséhez vezetnek, a zongora fisz-c tritonuszának kíséretében.

A fogalmazványban 34¹-től a *hora lungă*-témát eredetileg az E-húr magas fekvésében játszatta Bartók, az üveghang későbbi ötletnek tűnik. A tisztázatlanban a *hora lungă*-téma már így szerepel, de egy bonyolultabb, kvintfogásos ujjrakással, mely a játszó/metszőpéldányba is bekerült még. Később helyettesítette a könnyebben játszható, kvartfogásos verzióval.

A *hora lungă*-téma két ütemes idézetét a skálatéma követi, pizzicato, vibrato, *Quasi espressivo* előadásban⁵⁹ – majd egy ütemnyi generálpauza után 35⁺¹-ben *pianissimo*, aszimmetrikusan lüktető zongoraakkordok indítják a második, 5/8-os metrumú nagy táncpezizódot. E második epizód (hasonlóan az előzőhöz) ismét háromszor ismétli meg a *tremolo* játszandó skálatémát (az első két alkalommal *con sordino*): c-, g- és d-kezdőhangról, másodjára és harmadjára kettősfogásokban.⁶⁰

36⁺¹-től a nyolc ütemes zongora-bevezető (lélegzetvételnymi szünet választja el a hegedű belépésétől) aszimmetrikus lüktetését az 5/8-os ütemmutató megváltoztatása nélkül szabályos, a második és negyedik nyolcadra eső, négy oktávban kopulázott, c-d szekundok váltják fel.⁶¹ 37 után a zongora fokozatosan kiszáll a játékból, majd a hegedű *sul ponticello*, háromszoros *piano* g-b kisterc-motívummal zárja le az első variánst (38⁻³⁻¹).

57. Suchoff/Sonata No. 2 20., Frigyesi/Non-Classical 281.

58. Kárpáti/Kamarazene 292., Somfai/2. szonáta

59. Kárpáti/Kamarazene 292–293., Somfai/2. szonáta, Laki/Violin Works 138., Frigyesi a két tematikusan azonos gyökérből eredő témák visszatérését a trió álmvilágából a valósághoz való visszatérés jelképeként értelmezi Frigyesi/Non-Classical 280.

60. Somfai/2. szonáta, Suchoff/Sonata No. 2 20.

61. Suchoff/Sonata No. 2 20.

38⁻¹ utolsó nyolcadán a zongora *piano* fisz-gisz szekundjai indítják a második hullámot: a 38⁺¹-től a hegedű kettősfogásaiban megszólaló második skálatéma-variáns alá ezúttal a 2–4. nyolcadra játssza f-g-szekundjait a zongora. Egy ütemnyi közjáték (39⁻¹ – újra g-fisz!) után 39⁺¹-től a kíséret szabálytalan, aszimmetrikus képletekbe rendeződik, melyeket 40⁺³-tól (kétütemnyi kalapáló, monoton, gisz–a-ra emelkedő zongora-közjáték után) kvintolás, *piano-staccato* akkordfelbontások váltanak fel. A harmadik variánsnak nagy feszültséget kölcsönöz a hegedű d-, a zongora esz-alaphangjának találkozása; a hangerő növekedésével párhuzamosan folyamatosan bővülő hangkészletből gazdálkodó harmóniak sorából 43⁻⁴-től lüktető, disz-moll akkordsor bontakozik ki – keményen ütközve a hegedű a-g hangjaival. A kíséret ritmikai struktúrájának változása, a skálatéma és a hozzákapcsolt kísérrészövet tonális síkjának emelkedése, a bővülő hangkészlet és a hangerő növekedése mellett a variálás további eleme a hegedű *con sordino* – *sul ponticello* / *in modo ordinario* / *senza sordino* hangszínváltásainak sora. A skálatémára épülő első nagy táncépizódban hasonló változtatásokra még nem került sor: a Trió bizonyos értelemben híd – semmi sem olyan előtte, mint utána.

A fogalmazvány 14. oldalán félbehagyott tánczene-epizód folytatása a 18. oldalon kezdődik, kisebb javításokkal. A 38⁻³ *sul ponticello* utasítása és a 38⁺¹ *in modo ordinario*-ja már itt is szerepel, a különleges hangszín azonnal része volt a koncepciónak.

A harmadik strófát újabb lélegzetvételní szünet választja el a zongoratóma 43⁺¹-ben induló rekapitulálásától-feldolgozásától.⁶² Hatütemnyi (43⁺¹⁻⁶), először a két hangszer párbeszédére épülő (a téma bemutatásából ismerős, jellegzetes ritmusképleteiket hozzák magukkal), majd 44⁻³-tól komplementer, egy kemény, *sforzato*-s akkordban kicsengő bevezetés után 44⁺¹-től veszi kezdetét a zongoratóma tulajdonképpen kidolgozása, *scherzando*-karakterrel, áttört szerkesztéssel. 45⁻¹-ben a jobb kéz egy *leggiere*-képlettel a hegedű doboló figuráját (a zongoratómát a tétel elején kísérő motívumot) veszi át – azon kevés pillanatok egyike, melyben tematikus értelemben közelebb kerül egymáshoz a két hangszer. A motívum azonnal vissza is kerül a hegedűhöz, s a téma *grazioso* utótagjához társul (45⁺¹). A hangszerek párbeszédéből hatalmas fokozás után a zongoratóma *maestoso*, *largamente*, *forte* verziója bontakozik ki, eredeti c-síkjában (47⁻⁴–48⁻¹). A tíz ütemes, c-orgonapontokhoz rögzített, himnikus zene több későbbi nagy Bartók-finálé mélyen személyes penultima gesztusának rokona-előképe.⁶³

47⁺¹-től a szilárd alapot teremtő c-orgonapont helyét méltóságteljes skálamenet veszi át, mely az 1. tétel végén, a *hora hungă*-témát kísérő zongoraszólamban (18), valamint a 2. tétel egy megelőző szakaszában (12⁻¹) is megjelent már. (108. kottapéllda)

62. Suchoff/Sonata No. 2 20.

63. Kárpáti/Kamarazene 293., Somfai/2. szonáta

108. kottapéllda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 47⁻⁶-tól 47⁺⁵-ig

The musical score shows measures 47 to 55. It is written for Violin and Piano. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score includes various tempo and dynamic markings: *accel.*, *allarg.* (with a tempo marking of ♩ = 92), *molto*, *Quasi a tempo (maestoso)* (with a tempo marking of ♩ = 132), *ff*, *flargamente*, and *p*. The score also includes a box containing the number 47, indicating the start of a section. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like *cresc.* and *flargamente*.

A csúcspont után, 48⁺¹-től a skálatéma egyre gyorsuló variánsai hajszojják a zenét a befejezés felé.⁶⁴ A Kóda újra két szinten halad át, melyeket lélegzetnyi szünet választ és a zongora kísérfigurációjának változása különít el (először a két kéz között elosztott egyenletes nyolcadmozgás, másodsor a hegedű futamaihoz idomuló, suhanó tizenhatodmenetek szólnak). 53⁺¹-ben a zongora markáns *sforzató*kkal asszimmetrikussá tett, e-b tritonusra illetve desz-esz szekundokra épülő, nyolcadoló mozgásra vált, majd a hegedű rövid szólója következik (55 után).

A játzó/metszőpéldányban 54 után a kettős kötéseket Bartók bejelölte a hegedűszólamba. A tisztázatlanban 55⁻³-tól 55⁺⁸-ig a négyes-hatos-nyolcas kötések alatt szereplő hangok, amennyiben a 2. és 3. hang ugyanaz, eredetileg kettős vagy kettős és négyes kötéssel álltak; a fogalmazványban a „két szintes” kötések láthatóak. A kiadásban a teljes csoportok egy vonóra játszandók.⁶⁵

64. Kárpáti/Kamarazene 293., Suchoff/Sonata No. 2 20., Frigyesi/Non-Classical 284.

65. E változás mélyreható okairól l. az „A 2. szonáta Bartók-Szigeti-interpretációjáról (1940)” alfejezetet.

A szikrázóan virtuóz cadenza a *hora lungă*-téma utolsó, e-ről induló változatának megjelenéséhez vezet (56). Somfai László értelmezése szerint a szonáta elején még improvizatív elemekben oly gazdag téma utolsó megjelenésekor a zongora fisz-c tritonusra építő akkordjainak kíséretében kristályosan tökéletes népdalstrófába rendeződik.⁶⁶ A dinamikai szint háromszoros *piano*-ig süllyed, a dallamvonal először aláereszkedik a G-húr mélységeibe, majd az E-húr legmagasabb fekvéseibe kapaszkodik fel, végül a darab e-kezdőhangján állapodik meg. A zongora a kezdetre utaló fisz-c és f-h tritonuszait lassanként tiszta kvintek váltják fel, melyek az utolsó négy ütemben lefelé haladó skálamenetben méltóságteljesen vonulnak a záróakkord az eseményekre pontot tevő tiszta C-dúr harmóniájáig.⁶⁷ (109. kottapélda)

109. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 57¹-től 57⁺¹¹-ig

The musical score for Bartók's 2nd Violin-Piano Sonata, measures 57 to 57+11, is presented in two systems. The first system shows measures 57 to 60, with the piano part featuring chords and the violin part featuring melodic lines. The second system shows measures 61 to 64, with the piano part featuring chords and the violin part featuring melodic lines. The score includes various tempo markings such as *allarg. molto*, *Molto sostenuto*, *rallentando*, and *Adagio*. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The score ends with a duration of 20 minutes.

66. Somfai/2. szonáta, Laki/Violin Works 138.

67. Vö. Stevens/Bartók 211., Wilson/Violin Sonatas 254., Suchoff/Sonata No. 2 20., Griffiths/Bartók 105. Frigyesi a Kóda kapcsán ismételtelen felhívja a figyelmet Bartók „per finire”-problematikájára. Megállapítása szerint a zeneszerző kevés befejezés-variánst használ: a 2. szonáta azonban szinte a lehetetlennel kísérletezik, amikor új alternatívaként egyszerre akar robbanást és megnyugvást kifejező narratívát lefuttatni. Ez a gondolat az egész nagyformát is jellemzi: a darab folytonos feszültség-oldás (mely egyben újabb feszültség forrása) erőterében mozog. A zárlat azonban mégis katarzist jelent: az elemekre esett világban megteremt a totalitás érzetét vö. Frigyesi/Non-Classical 284–285.

A 2. tétellel kapcsolatban a szonátaformától⁶⁸ a rondóformán át,⁶⁹ a szonátarondó, a variációs forma és a triós forma kombinációjáig,⁷⁰ illetve a két tételes nagyforma komplex analíziséig⁷¹ széles értelmezési tartományban mozognak az elemzések. Más szavakkal: Bartók mintha az összes forma-modellt egyszerre akarta volna működtetni, a szonáta-, a rondó- és a triós forma szintézisét hozva létre a 2. tételben. E tekintetben az *1. hegedű-zongoraszonáta* fináléja folytatásaként hat: ahogyan ott az első két tétel formaelveit fogta össze a harmadik, úgy a *2. hegedű-zongoraszonáta* zárótétele is újrarajzolja az 1. tétel dramaturgiai ívét.⁷² A kérdés azonban csak a teljes mű perspektívájából tárgyalható, hiszen a közös *hora lungă*- és sirató-témák mellett a többi téma ősformáját is a nyitótételben találjuk:⁷³ a tételek egymásra utaltsága vitathatatlan tény.⁷⁴

A kompozíció tematikus anyagának alapja két hegedű- és egy zongoratéma. A hegedű Janus-arcú szólamát a hangkészlet forrasztja egységbe: a *hora lungă*- és a skálatéma ugyanarra az erdélyi román népzeneben honos hangsorra épül.⁷⁵ (E rokonság Frigyesi Juditot merész gondolatkísérletre indította: véleménye szerint a kompozíció a világos és a sötét örök ellentétének kifejezése,⁷⁶ azonos magból kisarjadó témákból, melyeket Bartók eleve e koncepció jegyében jegyzett fel a *Fekete zsebkönyv*ben.) A zongoratéma ugyanakkor nem több egy dinamikus, hangszerszerű mozgásformánál: a két kéz ellenmozgásban játssza változatos anyagait.

A stratégiai fontosságú pontokon ötször felhangzó *hora lungă*-téma az eseményeket koordinálja;⁷⁷ míg a skálatéma dinamikát kölcsönöz a történeteknek (a 2. tételben többek között két nagy táncbetét alapját képezve). Mindeközben folytonosan átalakulnak: a *hora lungă*-téma a kezdet improvizatív ősállapotából kiindulva markánsabb körvonalakat kap az 1. tétel végén, játékmódjában elidegenedik a 2. tétel közepén és strófaformába rendeződve teljesedik ki a mű utolsó ütemeiben.⁷⁸ Somfai László ez alapján a *Mindentudás Egyetemén* elmondott előadásában az egymásra következő variánsok sorát a népzene fejlődése titkos történetének fejezeteiként láttatta.⁷⁹ A *hora lungă*-téma folklór-háttérére hivatkozva Suchoff másik programot feltételez: a szonátát „a juhász elveszíti juhait” – „a juhász

68. Somfai/Kompozíciós módszer 74.

69. Wilson/Violin Sonatas 251., Stevens/Bartók 210., Kroó/Bartók-kalauz 115., Molnár/Az új zene 229–230., Griffiths/Bartók 105.

70. Kárpáti/Kamarazene 291.

71. Kárpáti/Kamarazene 293–294., Frigyesi/Non-Classical 282–286. vö. Griffiths/Bartók 106. Griffiths bevezetés és allegro-formáról beszél a maga elemzésében.

72. Elemzésében Frigyesi felhívja rá a figyelmet, hogy Bartók több jelentős műve (*Zene, Concerto, 1. zongoraverseny, Kékszakállú*) vagy bevezetéssel kezdődik, vagy az első tétel tölti be az Introdizione funkcióját. Bár az opera kivételével a felsorolt műveket Bartók neo-klasszikus korszakából származtatja, véleménye szerint a felsorolt darabok dramaturgiája nem hozható kapcsolatba a klasszika elveivel vö. Frigyesi/Non-Classical 267–268.

73. Vö. Somfai/2. szonáta, Kárpáti/Kamarazene 293–294.

74. Laki Péter ez alapján Somfaira hivatkozva a darab egységes karakteréről beszél, az összetett anyagú *1. szonátával* szemben vö. Laki/Violin Works 138.

75. Somfai/ME

76. Ez a gondolat véleménye szerint a kisebb formarészeket, sőt az előadás bizonyos aspektusait (pl. a dinamikát) is meghatározza vö. Frigyesi/Non-Classical 283–284.

77. Somfai/Kompozíciós módszer 72. és 74.

78. Somfai/2. szonáta, Kroó/Bartók-kalauz 115., Kárpáti/Kamarazene 293.

79. Somfai/ME. Gondolatmenetét folytatva Biró Viola hasonló dramaturgiát olvasott ki a 2. rapszódia Friss tételéből vö. Biró Viola. „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódijának népzenei forrásaihoz” In: *Magyar Zene* 50/2 (2012), 188–209.

megtalálja juhait” összefüggésében tárgyalja.⁸⁰ A téma ilyenén kidolgozása ugyanakkor nagy zenetörténeti példát is idéz: Liszt *h-moll szonátájában* hasonló utat jár be az első ütemek lefelé haladó skálátémája, mely a kezdet modális G-frígjéből jut el az utolsó ütemek magyar skálájáig.

A két kéz tükörmozgásán alapuló, egyre határozottabb körvonalakat nyerő zongoratóma a játékmódot és metrumot érintő, változatos variáló eljárások alanyává válik:⁸¹ egyszerű motívumokat formáz az 1. tételben, majd markáns profilt és tánckaraktert nyer a 2. tétel elején. Mélyebb értelmet nyer itt a *lontano* előírás – először halványan körvonalazódik az a jelenség, mely a tétel végén eljut a maga férfias, szóló-zongorás kiforrásáig. Mindkét hangszer-individuum végigjárja tehát a maga útját, kimunkálja a maga témáját, melyeket a forma lágy részeit adó skálátéma, valamint további epizódok (például egy siratózene kétszeri ismétlése) kötnek össze.⁸²

A harmóniai terv a komplex koncepció szolgálatában áll: a *hora lungă*-téma mindössze két tonalitásban (vagy a-, vagy e-síkban) jelenik meg, a zongoratóma (2. tételbeli kiforrott formájában) g-ról, f-ről és c-ről indul. Utóbbit, mint a mű alaphangnemét már a kezdet kezdetén kijelöli Bartók: az első ütemek fisz- és e-hangjai a C-tengelyre mutatnak. A skálátéma b-, h-, c-, d-, g-indításai ehhez képest változatosabb tonális viszonyokat implicálnak – ezzel együtt érdemes figyelni rá, hogy a 2. *szonáta* stabil pilléreken nyugvó harmóniai szerkezete milyen következetes egyértelműséggel szerveződik az utolsó pillanatban megjelenő, ekként szimbolikus értelmet nyerő C-dúr hármashangzat köré.⁸³

A tiszta tonális kontúrokat ugyanakkor az állandó szekundus elhangolás homályosítja el, komplex, sokértelmű clustereket teremtve. Suchoff a harmóniai szerkezet kialakításában mindazonáltal a tradicionális *hora lungă* hatására hívja fel a figyelmet: a kíséret nélküli, szóló előadásra számító öt- illetve hathangos skálákban a harmadik és a negyedik fok gyakran (akár negyedhangos) alterációt szenved – ez a gyakorlat esetleg befolyásolhatta Bartókot darabja megalkotásában.⁸⁴

A 2. *hegedű-zongoraszonáta* komplexitása elemzőit a különböző értelmezés-variánsok kidolgozása mellett az életmű összefüggéseinek számbavételére is serkentették: ahogy arra már utalás történt, Somfai László az 1. *rapzódia* első változatával való hasonlóságra hívta fel a figyelmet, melyben a

80. Suchoff/Sonata No. 2 17–18. vö. Somfai/Einfall 196–197., Somfai/The Two Sonatas 98., Somfai/ME.

81. Először az 1. tétel siratózenéjének kíséretként akkordfogásokban, egyre táguló ambitussal tűnik fel a jellegzetes mozgásforma (7–9 próbajel), vázlatos formában már a *Fekete zsebkönyvben* is (27^v legalján), téma-jelleget öltve a 11-től vö. Somfai/Kompozíciós módszer 71–72. és 74.

82. Frigyesi/Non-Classical 276. Somfai, Kárpáti és Stevens egyaránt arra utal, hogy az 1. tétel feloldatlanul maradt problémáit a 2. tétel oldja meg: ez a dramaturgiai megoldás lesz majd a 3. *vonósnégyes* nagy formai leleménye.

83. Kodály *C-dúr szonátaként* hivatkozik a darabra vö. Kodály/Visszatekintés II 440. ; Molnár Antal viszont tagadja a C-dúr, mint alaphangnem érvényességét vö. Molnár/Az új zene 230. Ez a C-dúr záróakkord érdekes zenetörténeti összefüggésre vet fényt: Berg 1924/25-ben, hegedűre, zongorára és fúvós hangszerekre komponált *Kammerkonzert*-je (melynek harmadik tétele az előző két tétel témáit idézi) a zárlat pillanatában a C-dúr hármashangzatot invokálja – de az akkord végül nem csendül fel, a megoldás a „levegőben marad” vö. Pernye András. *Alban Berg* (Budapest: Gondolat, 1967) 153–165., Kovács Sándor. „Alban Berg: Kamarakonzert” In: *A hét zeneműve 1985–1986* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985) 320–328. Bartók a maga szonátájában (némiel hasonló előzmények után) még eljutott ehhez a valóban katartikus élményt nyújtó befejezéshez.

84. Suchoff/Sonata No. 2 18.

Lassú nyitódallama visszatért a Friss végén; Kárpáti János a 3. vonósnégyest említi ebben az összefüggésben.⁸⁵ A nagyformát átszövő tematikus kapcsolatok kidolgozására emellett Franck és Debussy hegedű-zongoraszonátái is például szolgálhattak Bartók számára, s Kodály 1910 februárjában befejezett *Gordonka-zongora szonátájának* (op. 4) az eredeti első tételt elhagyó, kéttételes formája, melyben a nyitó fantázia nagy csellószólo-dallama megtisztulva, apoteózisként csendül fel a tánckarakterű, több rövid szakaszból összekovácsolt második tétel végén, szintén szerepet játszhatott a koncepció kialakításában. (A Kodály-mű első párizsi és pesti előadásai alkalmával a zongoránál ülő Bartók a három tételes forma redukciójáról feltehetően eszmét cserélt barátjával.)

A monotematikus szerkesztés és a népzenei inspiráció tekintetében azonban az említetteken kívül Kodály kamarazene-termésének egyéb darabjai is hozzájárulhattak a 2. *hegedű-zongoraszonáta* tervének alakulásához: ezek az 1. *vonósnégyes* (op. 2), az op. 7 *Hegedű-gordonka duó* és mindenekelőtt az op. 12, a két hegedűre és brácsára komponált *Triószerenád*.⁸⁶

Bartók és Kodály – a 2. *hegedű-zongoraszonáta* és a *Triószerenád* kapcsolatáról⁸⁷

A *Triószerenád* 1919-ben kezdődött kompozíciós munkája 1920 márciusában fejeződött be, keletkezése egybeesik a Kodály ellen a Tanácsköztársaság Zenei Tanácsában betöltött szerepe miatt folytatott büntetőeljárás hónapjaival:⁸⁸ az elemzések legtöbbje utal is rá, hogy a zaklatott körülményektől látszólag mennyire független tudott maradni a derűs hangvételű kompozíció.⁸⁹ Az ősbemutatóra 1920. április 8-án került sor Budapesten, a Waldbauer-kvartett hangversenyén, az elsőkiadás 1921. június vége – július eleje körül jelent meg az *Universálnál*.⁹⁰ A salzburgi Modern Kamarazenei Fesztiválon 1922 augusztusának elején az Amar Vonósnégyes tagjai (Licco Amar, Walter Caspers és Paul Hindemith) előadásában hangzott fel külföldön először a darab.⁹¹ Csakhamar több neves kamarazene-társaság is programjára tűzte: állandó műsorszáma volt többek között a Léner- és a Budapest-vonósnégyesnek.⁹²

Vikárius László 2007. április 14-i rádióelőadásában (*Bartók és Kodály barátsága*) nyomatékkaal hívta fel a figyelmet a két zeneszerző egymás életműveit tárgyaló írásaira, valamint Kodály a Bartók-

85. Somfai/Forma-struktúra 36., Kárpáti/Kamarazene 293.

86. A felsorolt darabokról l. Breuer János. Monotematikus koncepciók Kodály Zoltán hangszeres műveiben In: Breuer János. *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok* (Kecskemét: Kodály Intézet, 2002), 10–13.

87. Az alfejezet előadás-változata elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából rendezett V. tudományos konferenciáján, a Régi Zeneakadémia Nagytermében 2007. október 26-án. Megjelent: „Bartók és Kodály. A 2. szonáta és a Triószerenád kapcsolatáról” In: *Magyar Zene* 46/2 (2008. május), 183–196.

88. Molnár/Kodály 22. A Zeneakadémia igazgatói posztját betöltő zeneszerzőt 1919. szeptember 23-án felfüggesztették állásából és csak két évnyi megalázó procedura után, 1921. szeptember 16-án kezdhetette meg újra a tanítást.

89. Eösz/Kodály-krónika 81.

90. Eösz/Kodály-krónika 88., Kecskeméti/Szerenád 92.

91. Breuer/Kodály-kalauz 95–96.

92. Breuer/Kodály-kalauz 96.

műhelyben egészen a 30-as évek közepéig betöltött lektor-szerepére.⁹³ Bartók – 1918-as életrajzától kezdve – nagyrészt a 20-as évek elején publikálta Kodályhoz fűződő kapcsolatának illetve barátja zenéjének bemutatását célzó cikkeit.⁹⁴

A *Szerenád*ról kétszer is írt: a fontosabb az ősbemutató után nem sokkal a New York-i *Musical Courier* számára Kodály's *New Trio / a sensation abroad* címmel, 1920. augusztus 19-én megjelent első tanulmány.⁹⁵ A cikk rövid, de figyelemre méltóan szuggesztív elemzést is ad a darabról.⁹⁶

Egyetlen kiemelkedő zenei esemény volt az elmúlt hónapok során Budapesten, az viszont annál fontosabb: Kodály Zoltán Vonóstriójának április 24-i [helyesen: április 8-i] bemutatója a Waldbauer-Kerpely együttes kamarazene estjén. Az újdonságok tekintetében igen szegény évadban határozottan ez volt az egyetlen kimagasló alkotás. A nemrég készült, két hegedűre és brácsára írt kompozíció Kodály legértettebb alkotása [...] A mű külső eszközei – a hangszerek megválasztása és e takarékos eszközök ellenére a hangszeres effektusokban elért rendkívüli gazdagság – már magukban is nagy figyelmet érdemelnek. A mondanivaló beleillik e keretbe: olyan egyéniség nyilatkozik meg benne, akinek teljesen új közölnivalója van, és aki képes arra, hogy azt mesteri, koncentrált formában tudassa velünk. Az egész mű rendkívül gazdag dallamokban, amelyeknek exotikus vonásain a régi magyar paraszti rubato erős hatása mutatkozik meg. Úgy kell tekinteni e kompozíciót, hogy ez a magyarság valódi modern kulturális terméke. Ezen túlmenően némely vonása más mai magyar zeneszerzőre is jellemző. A vonóshármasnak a második tétele a legfigyelemreméltóbb: titokzatosan, hosszan kitartott szeptimek és nónák hosszan továbbszótt kettős fonala,

93. Írásos formában megjelent a *Muzsika* 50. évfolyama 12. számában (2007. december).

94. Ezek (a *Szerenád* bemutatójáról szóló beszámolón kívül): A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében, megjelent a *The Sackbut* 1921 júniusi számában, BBI/1 106–115.; Kodály Zoltán, megjelent a *Nyugat* 1921 februári számában, BBI/1 116–117.; A magyarországi modern zenéről, megjelent az *Il Pianoforte* 1921. július 15-i számában, BBI/1 118–122.; A műzene fejlődése Magyarországon, megjelent a *The Chesterian* 1922 januári számában, BBI/1 123–128., utóbbiban utal másodjára a *Szerenád*ra – az itt olvasható megjegyzések azonban (az elsőkiadás közelgő beharangozását leszámítva) új információkat nem tartalmaznak a *Musical Courier*-beli cikkhez képest.

95. A cikk német fogalmazványát Bartók valószínűleg 1920 júniusában készítette. A tisztázat (feltehetően Ziegler Márta munkája), César Saerchinger angol verziójának alapja, elveszett. Emiatt nem világos, kitől származik a címadás; s nem tudható, vajon Bartók dátumozta-e a tanulmányt 1920. július 2-ra vö. DocB/5 42.

96. DocB/5 43. „Die letzten Monate boten in Budapest nur ein einziges aber umso gewichtigeres musikalisches Ereigniss, die Uraufführung von Kodály's Streichtrio am 24. Apr. in einem Kammermusikabend der Waldbauer-Kerpely Vereinigung. Sie kann wohl als die einzige Sensation der an Neu-Aufführungen besonders armen Saison signalisiert werden. Das für 2 Violine und Bratsche verfasste, erst unlängst beendete Werk repräsentiert das reifste und tiefste des Schaffens Kodály's, dessen Name durch die Aufführung eines seiner Jugendwerke, seines I. Streichquartetts durch das Franz Kneisel-Quartett auch in Amerika nicht unbekannt ist. Schon das rein Äusserliche, die Wahl der Instrumente und der unglaublich Reichtum an instrumentalen Effekten, die trotz diesen spärlichen Mitteln erreicht werden, ist ganz und gar eigenartig. Der Inhalt ist dem Äusseren durchaus ebenbürtig: eine Persönlichkeit tritt darin zu Tage, die wahrhaft Neues zu sagen hat, und es in meisterhafter, knapp gedrungener Form sagen kann. Eine lebensbejahende Üppigkeit an Melodien, die in ihrer exotischen Linienführung eine starke Beeinflussung durch die ältere, getragene rubato-Weisen der magyarischen Bauernmusik verrät, ergiesst sich über das ganze Werk, welcher einerseits durch diese Anlehnung andererseits durch gewisse, mit neu-ungarischen Werken anderer Autoren gemeinsame Züge, als ein neuerliches Kulturprodukt der echten magyarischen Kunstmusik gelten wird. Am eigenartigsten wirkt der 2. Satz des Streich Trios: Ein langgesponnener Doppelfaden von gedehnten, mysteriösen Septimen und Nonen, tremolo Gänge der 2. Violine, pianissimo und con sordino als harmonisches Gerüst und eine Art Wechselgesang der Bratsche und der I. Violine; bald ertönen ganz merkwürdig geschwungene, leidenschaftlich auf und abwallende Melodiensätze der Bratsche, bald zucken geisterhafte Motivflämmchen der I. Violine: wir sind in eine noch nie gehörte, nie erträumte Märchenwelt der Töne versetzt. Es muss jedoch erwähnt werden, dass sowohl dieses als auch die übrigen Werke Kodály's trotz den ungewohnten Akkordverbindungen trotz des durchaus Neuen durchwegs auf dem Tonalitätsprinzip basieren (– allerdings nicht im Sinne des hergebrachten strengen dur- und moll Systems); man ersieht daraus, dass – trotz den atonalen Bestrebungen neuester Zeit – die Möglichkeiten noch lange nicht vollständig erschöpft sind, um auf Grund des Tonal-Architektonischen neues schaffen zu können.”

tremoló-szakaszok a második hegedűben, – pianissimo és con sordino – mint harmonikus keret; egyfajta dialógus az első hegedű és a brácsa között. A brácsa különösen lebegő, szenvedélyes dallamai az első hegedű felcsillanó motívumaival váltakoznak. Soha azelőtt még nem hallott, soha és senki által meg nem álmódott zengő tündérországba kerültünk. Megemlítendő, hogy ez a kompozíció Kodály egyéb műveihez hasonlóan a szokatlan akkordkombinációk és a meglepő eredetiség ellenére teljes mértékben a tonalitás alapján áll (ámbar itt ne gondoljunk a merev dúr és moll rendszer szokásos értelmezésére). Majd bebizonyosodik, hogy a mai zene „atonális” hajlamai ellenére a „hangnem” alapján történő újfajta építkezés lehetőségei még korántsem merültek ki.⁹⁷

Jóllehet a három tételes *Szerenád* első látásra az 1. hegedű-zongoraszonátával könnyebben kapcsolatba hozható lenne,⁹⁸ mélyebb összefüggés mégis a 2. szonátához fűzi. Ez mindenekelőtt a nagyforma felépítésében mutatkozik meg: a kulcsszó a monotematikus szerkesztés. Talán nem véletlen, hogy Kodály a Bartók-szonátákról a *Le Revue Musicale* számára 1923-ban írott aforisztikus rövidegű cikkében a hangnemszimbolika és a darabokat összekötő tematikus kapcsolatok mellett ugyanezt emelte ki, különös tekintettel a 2. szonátára, annak is második tételére:

Újra felhasználja az elsőnek bizonyos motívumait, de egészen más eredményekre jut. Nem csupán ez emlékeztet benne a XVIII. század zenéjére, amikor a téma még nem volt öncélú, hanem engedelmesen alávetette magát a legkülönbébb feldolgozási módoknak. Az allegro (talán a legsikerültebb a két szonáta 5 tétele közül), ez a legcsekélyebb kitérést sem ismerő, kimeríthetetlen ihlettel megírt szerves építmény, mintha a nagy monotematikus korszak utáni vágyakozást fejezné ki.⁹⁹

Mármost a kompozíció eseménysorának talán legfontosabb mozzanatához, a *hora lungă*-téma visszatéréseivel a *Szerenád* azonnal mintaként kínálkozott: a Kodály-mű lassú tételének csúcspontján felcsendül 1. tétele jellegzetes, anapestus-ritmusú főtemája, majd az 1. hegedű a nyitótétel melléktémájára épített cadenzája vezet a visszatéréshez. **(110. kottapélda)**

97. Breuer/Kodály-kalauz 96–97. és 100–101.

98. Kroó György a műhely titkaiba mélyen bevilágító, a vázlatokat elemző dolgozatának érdekes, de nem teljesen bizonyított feltevése szerint a darab tételei eredetileg más sorrendben követték volna egymást (I – III – II), s felveti az esetleges négy tételesség gondolatát is. Egy a vázlatokban fellelt verbunkos-jellegű anyag hovatartozását firtatva Kroó több nagyforma-hipotézist is felállít, melyek között egy Bartók *op. 14-es Szvitjéhez* és a *II. vonósnyégveshez* hasonló záró lassútétel-lehetőség éppúgy szerepel, mint egy gyors finálé, verbunkos középhrésszel vö. Kroó/*Szerenád* 120–123.

99. Kodály/Visszatekintés II 440.

110. kottapélda

Kodály: Szerenád op. 12 (1920) / 2. tétel – 9⁻⁵-től 9⁺³-ig

The musical score for Kodály's Serenade, Op. 12, No. 2, measures 9-5 to 9+3. The score is in 3/4 time and features a piano and a violin. The piano part has a melodic line with a trill and a grace note. The violin part has a melodic line with a trill and a grace note. The score includes tempo markings: *Allegretto.*, *Tempo di I pezzo.*, *accel.*, and *ritard.*. The score also includes dynamic markings: *p*, *pp*, *f*, and *mp*. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system shows the main theme with a violin introduction. The third system shows the end of the piece with a piano conclusion.

Bár látványosabb a nyitótétel főtemájának rövid (a *hora lungă*-éhoz hasonló) feltűnése, a fontosabb feladatot mégis a melléktéma kapja: a szonátaformában komponált finálé melléktémája is belőle származik, táncos karakterű variánsa.¹⁰⁰ (111a-b kottapélda)

100. Ezt a téma-változatot Kecskeméti István verbunkos-jellegűnek mondja, vö. Kecskeméti/Szerenád 93. A finálé főtemája ebben és szinkópáló ritmikájában rokon Bartók *I. zenekari szvitje* zárótételének főtemájával.

111a kottapéllda

Kodály: Szerenád op. 12 (1920) / 1. tétel – 4⁻⁹-tól 4⁺¹-ig

poco sosten. a tempo
 f p
 f p
 f espr. mf
 III. rinf.
 cresc. - ff arco sf
 cresc. - ff arco sf
 cresc. f

111b kottapéllda

Kodály: Szerenád op. 12 (1920) / 3. tétel – 4⁻¹-től 4⁺¹⁰-ig

II. - [4] Tempo. (poco meno ♩ = 120.)
 pp p
 pp p
 pp f p
 p grazioso
 stacc. stacc.

Az eredetileg 2/4-es téma 3/8, 5/8, 6/8 és 3/4 metrumban is felhangzik: ahogy erre Breuer János felhívja a figyelmet, „Bartók megannyi – későbbi! – alkotásának rugalmas ritmusszűkítő és -tágító eljárására emlékeztet ez.”¹⁰¹ Jelen esetben közvetlen párhuzam húzható Bartók a hegedű-skálátémát a 2. tétel két nagy, hármas tagolású táncbetéjében (főleg másodjára) a 2/4, 3/8, 5/8 és 7/8-os metrumok forgatagába merítő eljárásával.

101. Breuer/Kodály-kalauz 102.

A Bartók- és Kodály művek zárótételei között a két kidolgozási rész teremt újabb figyelemreméltó kapcsolatot: mindkét esetben egy trió-jellegű, mérsékelt tempójú, egészhangú skálára épülő szakaszból van szó, melyekben az ütemesen lüktető kíséret felett felhangzó, groteszk, duhaj, glissandós, „*Kicsit ázottan*”-tánczenék mintha közös töről fakadnának.¹⁰² (112. kottapélda)

112. kottapélda

Kodály: Szerenád op. 12 (1920) / 3. tétel – 13⁻⁵-től 13⁺¹³-ig

A hegedűszonáta *hora lungă*-témájának útja a motívumok az improvizáció bemutatásától azok zárt népdalstrófába való rendeződéséig ugyancsak párjára lel a *Szerenád*-ban: az 1. tétel a középtételben is felbukkanó, majd variánsaival a fináléban is fontos szerepet játszó melléktémája (mely ekként Kodálynál a mű alapeszméjének bizonyul) a zárás előtti *Andante poco rubato* jelzésű szakaszban fordításban, négy soros népdal-strófát alkotva csendül fel.¹⁰³ (113. kottapélda)

Míg Bartók darabja a *hora lungă*-téma *pianissimo* apoteózisával zárul, addig a *Szerenád* a „népdal” elhangzása után rövid, mozgalmas Kódával csendül ki – ettől a (fontos) különbségtől eltekintve azonban az elemzés a két műre (különösen a zárótételekre) egyaránt érvényes megállapítások sorát vonultathatja fel. Mindkét darabra meghatározó a monotematikus szerkesztés elve; mindkettőben a nyitótételek melléktéma-funkciót ellátó, számos változatban megmutatkozó témája lendíti előre a „cselekményt”; mindkét fináléban helyet kap egy-egy egészhangú skálára épülő, ostinato-jellegű

102. Vö. 106. kottapélda. Hasonló triószakaszt vonultat fel az 1. szonáta fináléja is, a 26–33 próbajel között. Molnár Antal Kodály kamaraműveinek nagyformáit elemezve a finálékban visszatérő, „nemegyszer idézetszerűen paraszti közéleti”-ekről beszél vö. Molnár/Eszmények 110.

103. Molnár Antal a „romantikus szubjektívizmus” a példaértékűen neoklasszicista finálé „formaöklületének egységét” megtörő megjelenését látja e rövid „dal-epizód”-ban vö. Molnár/Az új zene 247–248. Kecskeméti István verbunkos jellegűnek, azon belül az ún. „*sirva vîgadô*” hallgatónóta stilizálásának mondja a szakaszt vö. Kecskeméti/Kodály 67., Kecskeméti/Szerenád 94–95.

kíséretre támaszkodó rusztikus trió-epizód; végül a művek egy-egy kiválasztott témája a népzene fejlődésének Somfai-felvázolta útját rajzolja meg a motívumok látszólag ötletszerű (mégis organikus) összekapcsolódásától a strófába rendeződésig.

A dramaturgiai összefüggések mellett a *Szerenád* középtételének Bartók által annyira dicsért hangszeres írásmódja sem maradt visszhangtalan a szonátában: érdemes egy pillantást vetni a Bartók-mű nyitótételének végére, a *hora lungă*-téma harmadik visszatérésére és a Kodály-kompozíció lassú tételének középrészére: a két-háromhangos motívumok ideges villódzása (Bartók „az első hegedű felcsillanó motívumai”-ról beszél)¹⁰⁴ egyformán jellemzője a két szakasznak. (114a-b kottapélda)

113. kottapélda

Kodály: *Szerenád op. 12 (1920) / 3. tétel – 28⁺¹-től 29⁺³-ig*

28 Andante poco rubato.

mf *sonoro cresc.* pp pizz. mf arco

f pp pizz. p f arco

pp pizz. arco f

pp pizz. p p pizz. p p arco

29

104. Breuer/Kodály-kalauz 100.

Musical score for "L'Espresso" by Maurice Strakosky, Op. 10, No. 1. The score is in 3/4 time and features a piano and a cello. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, and *cresc.*, as well as articulation like staccato and accents. The cello part includes dynamic markings like *f*, *cresc.*, and *ff*. The score is divided into measures, with some measures containing fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6) and breath marks (*p*, *mp*, *ff*). The tempo is marked "poco a poco accelerando".

A formai-kompozíciós hasonlóságokon túl azonban a *Szerenád* töle szokatlanul költői hangvételben elemzett középtételének „rejtett üzenete” valószínűleg még egy érzékeny húrt megpendített Bartókban. A vázlatokban még *Dialogo* címmel ellátott,¹⁰⁵ bensőséges muzsika mélyen személyes vonatkozásokat rejt. Tátrai Vilmos írja visszaemlékezésében:

Emma asszony felhívott, hogy szeretné, ha eljátszanánk a Triószerenádot a kórházban. Felmentünk a trióval. Ma is előttem van a kép: Kodály ott ült Emma asszony ágyán és fogta a kezét. Egész idő alatt egymás kezét fogva hallgatták a Triószerenádot. Amikor befejeztük, Emma asszony odaint, hogy menjek közel hozzá. Odahajolt a fejemhez, és azt mondta: Tátrai, tudja hogy mit jelent ez a lassú tétel? Mondtam: valószínűleg szerelmi párbeszéd, az első hegedű és a brácsa között. Azt mondja: ennél sokkal több, ez a beteljesülés.¹⁰⁶

Ahogy Breuer János írja, a „*brácsa és hegedű párbeszédéből (...) már a kortársak is férfi és nő párbeszédét vélték kihallani.*”¹⁰⁷ A brácsaszólam előadói utasításai (*kifejezően, nagyon kifejezően, édesen, nagyon édesen, nyugtalanul*), nemkülönben a hegedűre vonatkozó előírások (*nevetve, közömbösen, kecsesen, nagyon kifejezően, kétségbeesetten, a legédesebben*) erőteljesen érvelnek a megközelítés mellett.¹⁰⁸ Az első Kodály-monográfia szerzője, Molnár Antal hasonló értelmezést adott a tételnek:

Hasonló formamegoldást¹⁰⁹ találunk a Kodály-féle *vonósnégyes-ideált* megvalósító op. 10-ben (1916–18) és a szerelmi harc eszméjét, a fölszabadító szerelmi győzelem lelki útjának drámáját kikristályosító *Triószerenád*-ban (1919–20). Utóbbinak II. darabja recitatívóig élesíti, mintegy lelki *színre* helyezi és „beszéli” a belső cselekményt.¹¹⁰

Vajon megalapozatlan merészség-e azt feltételezni, hogy Bartók az I. tétel kétértelmű lezárása után hasonló beteljesülést, hasonló „*fölszabadító szerelmi győzelmet*” szeretett volna megkomponálni a

105. Kroó/Szerenád 123.

106. Így láttuk Kodályt 91., vö. Tátrai Vilmos. *Hegedűszó alkonyatban* (Budapest: Klasszikus és Jazz Kiadó, 2001), 206. Kroó György elemzésében vitatta ezt a megközelítést, a *Szerenád* középtételében a vázlatanyagban található madárhang-feljegyzésekre alapítva érvelését inkább az ember és természet párbeszédeként értelmezte a zenét, a vázlatokkal bizonyítva a tétel dramaturgiai felépítésének utólagos kialakítását is vö. Kroó/Szerenád 124–127.

107. Breuer/Kodály-kalauz 101.

108. Ezek érvényességét még az sem vonja kétségbe, hogy – mint Kroó György vázlatkutatásai bizonyítják – a beszédes utasítások utólag kerültek be a partitúrába vö. Kroó/Szerenád 124–126. Breuer elemzésének második felében, a visszatérésről írva Kroóhoz hasonlóan már ember és természet párbeszédére asszociál a tétellel kapcsolatban vö. Breuer/Kodály-kalauz 100–102., Kroó/Szerenád 124–126., Kecskeméti/Szerenád 89.

109. Molnár Antal Kodály-monográfiájában így magyarázza az említett formamegoldást: „Közben pedig Kodály megteremtette a sokszor megálmodott, de addig soha meg nem valósított *magyar házimuzsika* önálló stílusát, – egyénit és tökéleteset a *ciklikus építkezés* eszméjében is. Mintegy az eddig meghódított formáló magaslatok összegezéséből nyeri újabb csúcspontját. Kodálynak ekkor kiérlelt hangszeres zenéjében a monotematikus egység nem technikai eszköz többé, hanem a *belső tartalmi egység önkénytelen tükré*; a lelki rajz egysége mintegy magától alakul szerkesztő egységgé. A témák egymásból fakadnak belső összefüggésük alapján. *Egyetlen márványtömbből* van kifaragva a teljes ciklus, ennek minden része egymást világítja és tartja. Mert az egész mű egyetlen mélyes lelki dráma kibontása, „emberi színjáték”, melynek expozíciója az I. darab (tétel), – kifejlése, mintegy a két szélső darabot áthidaló lelki fejlődés dramatizált képlete a II. darab (a *Duo*-ban a III. darab bevezetője), a III. darab pedig a megoldás, a tetőpontos eredmény. Ennél magasabbrendűen ciklikus formába értelmet önteni nem lehet.”, Molnár/Kodály 20–21.

110. Molnár/Kodály 22.

maga hegedű-Nő / zongora-Férfi között lebonyolódó darabjában? Nyilván nem véletlen az sem, hogy a kompozíció harmóniai struktúráját meghatározó c-fisz polaritás a *Kékszakállút* idézi. A tematikus önállóságukat megőrző hangszerek drámai találkozása mindazonáltal nála csak az utolsó pillanatban érkezik meg a boldog beteljesülésig – vagy annak vágyva vágyott illúziójáig?

A 2. hegedű-zongoraszonáta Bartók–Szigeti-interpretációjáról (1940)¹

Bartók hegedűzenéjének egyik legjelentősebb interpretátora, Szigeti József 1903-ban, az *1903-as szonáta* ösbemutatóján ismerte meg a zeneszerzőt:²

Amikor Bartókot ezen a hangversenyen először láttam, még nem sejthettem, hogy ennek a férfinak a barátságát és a vele való zenei kapcsolatot egy nap életem legnagyobb értékei közé sorolom majd. Már öszült, pedig még innen volt a harmincon. Emlékszem feltűnően sugárzó pillantására. Megjelenése nyilván már az első találkozásunkkor megragadott, és ez képessé tett arra, hogy zenei pályáját könnyen és lelkesen követhessem.

Egy jóval idősebb osztálytársam társaságában, az akadémiából hazafelé tartva, röviddel ezután újból találkoztam vele. Még egészen hangversenyének hatása alatt álltam, de ismerve elutasító zárkózottságát, mely akkoriban még kifejezetten lényéhez tartozott, kissé félrehúzódtam, míg a két „nagy” beszélgetett. Kapcsolatunk csupán a húszas évek folyamán, második hegedűszonátájával, néhány zongoradarabjával, melyeket hegedűre írtam át és első számú rapszodiájával, melyet barátsága jeléül nekem ajánlott, vált egyre szorosabbá.³

A „szorosabb kapcsolat” kezdete 1926, amikor is Szigeti a *Gyermekeknek* néhány általa hegedűre átírt darabjával jelentkezett Bartóknál (az átdolgozást az Universal Edition rendelte meg a művésztől), aki kisebb javítások után örömmel fogadta el a jól sikerült sorozatot. Első közös hangversenyükre 1927. április 10-én került sor, Bach, Mozart, Beethoven és Schubert műveit játszották.⁴ Ezt követően még tizenöt alkalommal álltak együtt pódiumra (utoljára 1941. február 18-án Denverben) a klasszikus repertoár mellett több Bartók-kompozícióval és átirattal (*2. hegedű-zongoraszonáta*, *1. rapszódia*, *Bartók-Székely: Román népi táncok*, *Bartók-Szigeti: Gyermekeknek*, *Kontrasztok*):⁵ e művekből hangfelvételt is készítettek (az *1. rapszodiát* kétszer is bejátszották). Szigeti kulcsszerepet játszott a *Kontrasztok* megszületésében – Bartók ezt a mű (Benny Goodman-nel közös) dedikációjával viszonyozta, ahogy a hegedűs az *1. rapszódia* ajánlásának címzettje is.

Művészi együttműködésük egyik legfontosabb dokumentuma az a mára legendássá vált lemezfelvétel, mely a washingtoni Library of Congress Coolidge-auditóriumában rendezett 1940. április 13-i

1. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében, 2011. október 8-án „*És Szigeti másképp játszik...*” Bartók 2. hegedű-zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről címmel megtartott előadás bővített változata. Ugyanezzel a címmel megjelent a *Magyar Zene* 50/2 (2012. május) számában, 210–216. Bartók és Szigeti emberi-művészi kapcsolatának legalaposabb feldolgozását Somfai László végezte el Somfai/Bartók and Szigeti.

2. Szigeti/Beszélő hűrok 37.

3. Szigeti/Beszélő hűrok 37.

4. Somfai/Bartók and Szigeti 160.

5. Somfai kifejti, hogy az elismerten kiváló, a stílusba beavatott Bartók-játékos Szigeti a baráti viszony ellenére sem játszott el olyan Bartók-hegedűműveket, melyeket a zeneszerző más hegedűsöknek ajánlott. Repertoárjáról így hiányzott többek között az *1. szonáta*, a *2. rapszódia*, a nagy *Hegedűverseny* és a *Szólószonáta* is, jóllehet behatóan ismerte a darabokat, ahogyan ez könyveiből (*A Violinist's Notebook* és *A hegedűről*) kiderül. E némileg érthetetlen magatartás mögött a művész közismert túlérzékenysége áll vö. Somfai/Bartók and Szigeti 161.

matinéhangversenyük műsorát rögzíti. Bartók második amerikai útjának első fellépéséről van szó, a 15. születésnapját ünneplő Elisabeth Sprague Coolidge Alapítvány 9. kamarazenei fesztiváljának második koncertjéről, melyet Harold Spivacke, a könyvtár zenei részlegének vezetője szervezett. A Bartók által javasolt, Coolidge asszony által is konzultált műsor első felében Beethoven *A-dúr „Kreutzer” szonátája* (op. 47) és Debussy hegedű-zongoraszonátája, a második félidőben a 2. hegedű-zongoraszonáta és az 1. rapszódia csendült fel.

A szépen látogatott hangverseny kritikai visszhangja vegyesnek mondható. Bartók zongorázását többé-kevésbé jól fogadták (jóllehet a „briliáns”, „szakavatott”, „bravúros”, „imponáló technikai felkészültség”, „kifejezésbeli érzékenység” jelzők mellett a „száraz”, „poézis nélkül” kifejezések is megjelennek a recenziókban).⁶ A 2. szonáta, mint kompozíció értékelése inkább negatív kicsengésű:

Mikor a kiemelkedő kortárs magyar zeneszerző, Bartók Béla tegnap megjelent a Library of Congress Coolidge Auditóriumának pódiumán, a hírességekből álló közönség felállva üdvözölte. Kétséges, vajon sor került volna-e e gesztusra, ha a hangverseny végére halasztódik. A műsor utolsó száma ugyanis Bartók 2. hegedű-zongoraszonátája volt, s e mű befogadása még a leghaladóbb és legelfogulatlanabb modernistának is nehéz feladat.

Bartók szerzeménye inkább hanghatások sorozata, semmint kifejező zenei közlés. Technikai értelemben ugyan talán dallamoknak nevezhetők a szonátát alkotó ötletek, lényegileg azonban pusztán ritmizált hangközsorozatok. A disszonáns darab folyamán csak ritkán szól együtt háromnál kevesebb e különös témákból, mindegyik a maga hangnemében. Akik e zenét nem ismerik, és kíváncsiak, hogyan hangozhatott, fogalmat alkothatnak róla, ha két különböző hangnemű Bach-invenciót játszanak egyidejűleg két zongorán, s felkérnek egy hegedűst, hogy társuljon hozzájuk valamelyik szólószonáta előadásával. Eltekintve attól, hogy Bach témái jobbak, a hatás a Bartók-szonátához nagyon hasonló lesz.

(*Washington Times-Herald*, 1940. április 14. – Glenn Dillard Gunn)⁷

A második szonáta 18 éve készült, de bizonytalán a mai hallgatók jórésze is egyértelműen modern zenének találja. Formája és hangszerkezelése (különösképpen hegedűírásmódja) sok szempontból befolyásolta számos zeneszerző nem is egy későbbi művét az Atlanti-óceán mindkét partján. Helyenként közvetlen lírai erő árad belőle, különösen a művet indító s a második tételben is egyszer-kétszer visszatérő varázslatos, enyhén egzotikus ízű témából. Feltűnnek magyar népi hangvételű gondolatok is, de nem bontakoznak ki olyan nyíltan, mint a rapszódiaiban. Inkább csak kísértenek, tartózkodó színek, erőteljes ritmuskörvonalak köntösében. A hegedűt a zeneszerző nem fosztja meg a dalolás gyönyörűségétől, mégis a hosszú pizzicato-szakaszok és kemény akkordok maradnak meg erősebben emlékezetünkben.

Helyenként a darab túlságosan bőbeszédű, legalábbis első hallásra: egyes frázisokban, zenei alakzatokban túl hosszan merül el, második tételének formája töredezett. Feltűnően hiányzik a formai céltudatosság, s ez megnehezíti a mű befogadását; másfelől ugyanez a képzelőerő túláradására s az eszközök gazdagságára vall, ami másodszori hallásra bizonyosan sokkal teljesebben feltárul.

(*New York Herald Tribune*, 1940. április 14. – Francis D. Perkins)⁸

6. Tallián/Amerikában 60–61.

7. Tallián/Amerikában 60.

8. Tallián/Amerikában 61.

Két Bartók-mű szerepelt a műsoron, az 1. rapszódia és a 2. szonáta. Ez volt a rapszódia első amerikai előadása; az 1928-ban írt mű a nem túl terjedelmes hegedű-repertoárt bizonyára maradandóan gyarapítani fogja. Erőteljes ritmusokat, friss, népies dallamokat sorakoztat fel. Érzelmileg gazdag, írásmódja takarékos. Témáit csak belső értékük határáig aknázza ki, a hangszereket találékonyan kezeli.

Mindez nem mondható el a rapszodiánál hat évvel korábbi 2. hegedűszonátáról. Eszméi terjedősek, témái és ritmusai darabosak, a hegedű legkevésbé rokonszenves tulajdonságait állítják előtérbe. Egyes pillanatokban a zenének sikerül határozott érzelmeket, hangulatokat sugallnia, de ezeket a zeneszerző hamar elfojtja, mintha bizony az érzelem szégyellnivaló lenne.

Bartók törekény kis ember, élesen metszett arcvonásokkal. Remek zongoristának bizonyult; bár a hangerőt néha túlméretezte (valószínűleg azért, mert alábecsülte a terem kiváló akusztikáját). Játéka az igazi zenész képzelőerejét tükrözte. Feltételezhetjük, pontosan tudta, hogyan kell szólnia saját műveinek. Szigeti csúcsformában volt, és Bartók zenéjét olyan elevenen tolmácsolta, mintha a mellette ülő kicsiny, ősz, egyenes tartású mester iránti szeretete megsokszorozta volna szokásos koncentrációs képességét.

(*New York Times*, 1940. április 14. – Howard Taubmann)⁹

A második szonáta sokkal jelentősebb mű – fanyar, erőteljes darab, minkét hangszer szólamában szélsőséges nehézségekkel; az érdekes hangszeres effektusok ellenére egyáltalán nem „hálás”. Az 1920-as éveknek, az atonalitás fénykorának jellegzetes terméke. Helyenként célját veszítve kanyarog – a hegedű újra meg újra kettősfogásokba menekül, melyeket üveghangok követnek. Sok a pizzicato-szakasz, olykor a vonó nyersen a húrokba kap. Ezután szinte fennakad a zenei folyamat, majd a hegedű őrjöngő kettősfogásokban és atonális akkordokban tör ki. Mindvégig nyilvánvaló a zene nagy energiája és gondolati gazdagsága. A darab végén ováció köszöntötte Bartókot és Szigetit.

(*Musical America*, 1940. április 25. – Carleton Sprague Smith)¹⁰

A szerző és Szigeti József avatott keze alatt megszólaló szonáta merényletként érte a hallgatóság zenei érzékenységét.

(*Musical Courier*, 1940. május 1. – Gustav Klemm)¹¹

Pajkos jókedv uralta az 1928-as keletkezésű s Amerikában most először hallott rapszódia előadását. A rapszodikus anyagban a hegedű a vezetős szerep, a zongora kifinomult ritmus- és harmóniakontrasztot nyújt. Ugyanez érvényes a 2. hegedűszonáta (1922). A zeneszerző és a nagyszerű hegedűs előadásában a mű alig mutatta sokat emlegetett nyersségét, vadságát. A disszonáns részek mindig újabb dallamos szakaszokat készítenek elő, s csupán kiemelik ezek melodikus erejét. A rapszódia népi színekben dúskál, a szonáta elvontabb, hol energikus, hol tűnődő; harmonikus és disszonáns szakaszok között habozik. A hegedűtéma fehér virágra emlékeztető tisztasággal bontakozik ki.

(*Musical Forecast*, 1940. július – Ellen Scanlon)¹²

9. Tallián/Amerikában 62.

10. Tallián/Amerikában 63.

11. Tallián/Amerikában 63.

12. Tallián/Amerikában 63–64.

A könyvtár egy munkatársa az alapítvány házi archívuma számára rögzítette a koncertet: a jó állapotban fennmaradt, sokáig lappangó normállemezek alapján a New York-i Vanguard-kiadó jelentette meg végül a felvételt 1965-ben, a kópia nyomán a Qualiton hozta ki Magyarországon (LPX 11373–74). 1981-ben a Hungaroton újra kiadta a Bartók hangfelvételeit tartalmazó centenáriumi összkiadásban (LPX 12331–32), CD-verziója 2001-ben látott napvilágot (Hungaroton Classic HCD 12330).

A hanglemez a Bartók-kutatásban mindenekelőtt a 2. szonáta bejátszása miatt vált fontossá: a *Kontrasztok* (1940. május) és a *Két zongorás-ütőhangszeres szonáta* (1940. október) felvételei mellett ez a harmadik a nagy kamaraművek valamelyikét rögzítő szerzői felvétel – értékét növeli, hogy az egyetlen koncertfelvétel közöttük. A zongorista-kamarazenesz Bartókról természetesen éppennyire sokat mondó Beethoven- és Debussy-olvasatának rögzítése is, mindenekelőtt a személyes okokból számára különösen fontos *Kreutzer-szonáta* fantasztikus interpretációjáé. Szigeti a kevés próba és játéka vélt bizonytalansága miatt sokáig nem akarta engedélyezni a kiadást – a felvételen – különösen a Debussy-szonáta egyes frázisaiban – valóban megfigyelhetők a vonóvezetés kontrolljának kihagyásai, itt-ott karcos hangokat eredményezve; az intonáció kisebb bizonytalanságait is szóvá lehet éppenséggel tenni.¹³ Szigeti játéka színvonala a kortársak visszaemlékezései szerint egyébként sem volt mentes akár nagy amplitúdójú hullámzásoktól: ennek oka egyfelől a nála állandóan változó diszponáltságban, másfelől kézproblémákban keresendők.¹⁴ A muzsikálás kivételes formátuma, a kottaszövegben nem rögzíthető számtalan finom részlet hangzó megvalósítása e felvételt ugyanakkor a 2. szonáta interpretációtörténetében megkerülhetetlen vonatkoztatási ponttá teszik. Kíérlelt olvasatról van szó, hiszen Bartók és Szigeti 1928 óta hat alkalommal játszotta el a művet, a washingtoni koncert volt a hetedik közös megszólaltatás. (A hegedűs utóbb még egy bejátszást készített a műből a Mercury cég számára, Roy Bogas-szal.)

A kottaszöveg alapos elemzése, a szerzői szándék megértésére és annak hiteles közvetítésére való kompromisszumokat nem ismerő törekvés Szigeti művészegyéniségének egyik markáns, igen vonzó vonása. Fontos dokumentum igazolja ezt a 2. szonátával kapcsolatban: 1927-es első közös hangversenyük után valószínűleg további együttes fellépések lehetősége is szóba került közöttük, s ezek kapcsán feltehetően Bartók-produkciók lehetőségéről is beszéltek. A hegedűs készségesen vállalta, hogy nemzetközi kapcsolatait latba vetve a zeneszerző segítségére lesz koncertjei szervezésében, ahogy személyes ügyekben is szolgálatára állt. Tíz nappal a koncert után Rigából írt levelet Bartóknak,¹⁵ melyben praktikus információk mellett a 2. szonáta néhány problematikus állása felől érdeklődött. Bartók jegyzetekkel látta el a levelet (a szonátára vonatkozó szakaszt fakszimilében közlöm):

13. Somfai/Bartók and Szigeti 163.

14. Vö. Ottó Péter. *A Mesterhegedűs. Kovács Dénes emlékezik* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007) 61., Tátrai Vilmos. *Hegedűszó alkonyatban* (Budapest: Klasszikus és Jazz Kiadó, 2001) 228.

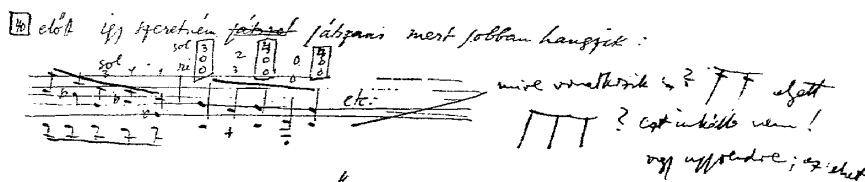
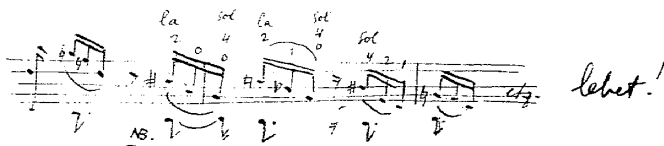
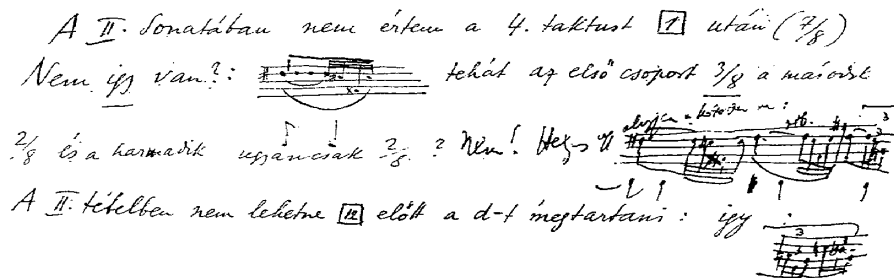
15. DocB/5 134–136.

Riga, 1927 Április 20.

Mélyen tisztelt Mester,

Davosba és Montanába írtam és a kért információkat direkt Pestre a Főiskolába címeztem. Biztos vagyok hogy a hóolvadásnak már vége van. Nekem Montana kedvesebb mint Davos, naposabb és a kedélyre jobb hatással van, mert Montana egy hegy-terrace-on van és nem egy völgyben mint Davos. Zürichből alig van messzebb mint Davos.

Beszéltem itten a Baltische Konzertagenturával (Richard Müller, Postfach N° 849. Riga) egy zongoraest miatt; Müller érdeklődik és szívesen engagálná ha igényei azt lehetővé tennék. Talán lesz szíves neki megírni, ha Berlinben (vagy talán Varsóban) lesz koncertje, hogy evvel kapcsolatban itten is játszhatna. Minta műsort is szeretne Müller kapni, már most.



Özönle nagyraébredéssel maadot
 Kézsejjes leve

Szigeti József

címem: Paris, 161 Boulevard Haussmann

A levél első bekezdése minden bizonnyal svájci szanatóriumokra vonatkozik, melyekkel kapcsolatban Szigetinek sajnálatosan közvetlen tapasztalatai voltak: 1913-ban Davos-ban kezeltette tüdőbetegségét. Tekintve, hogy 1927. május 25-én Bartók feleségével ugyanekeztől érkezett Ditta gyógykezelése céljából, Szigeti információi minden bizonnyal a megfelelő gyógyüdülő kiválasztását voltak hivatottak szolgálni. A rigai koncert végül nem jött létre.

Bár a 2. *szonáta* csak 1928. február 5-én, New Yorkban hangzott fel először Bartók és Szigeti előadásában, a hegedűs a levél tanúsága szerint már 1927 áprilisában elkezdte az ismerkedést szólamával. Az általa javasolt szokatlan ujjrendeket Bartók elfogadta: a 13 évvel későbbi lemezfelvételen ezek szerint játssza a kérdéses helyeket Szigeti, akire egyébként jellemző az első látásra igen bonyolult, az üres húrokat és az üveghangokat felülmúlhatatlan ötletességgel használó ujjazatok alkalmazása. (Saját átiratai, valamint nagy elméleti dolgozata, az *A Violinist's Notebook* példái tele vannak hasonló állásokkal.) Baráti és munkakapcsolatukat nyilván csak tovább erősítette, hogy ezek a kérdések Bartókot is mindig nagyon érdekelték:

Ha előbb azt írtam, hogy minden hangszer lehetőségei foglalkoztatták, közös problémáinkra és beszélgetéseinkre gondoltam, amikor közvetlenül tapasztaltam, hogy mennyire érdekli a különböző hangszereken „kihozható” hatás, és mennyire örült, amikor 1927 nyarán néhány szokatlan hegedű-lehetőséget, flaszolet-kombinációkat, pizzicato-hatásokat és hasonlókat jegyeztem le a számára.¹⁶

Somfai László szerint ezek a beszélgetések már első, 1927 áprilisában tartott hangversenyük próbáin megkezdődhetnek: az említett – valóban nagyon érdekes és igen merész kombinációkat tartalmazó – lejegyzés ma a Bartók Archívumban található.¹⁷

Az 1964-ben megjelent *A Violinist's Notebook* 35–38. oldalán Szigeti részletes tanácsokat ad a 2. *szonáta* hegedűszólamának megszólaltatásához, s újraközi az 1927-es levélben Bartóknak felvetett ujjrendeket. A szöveg alapos tanulmányozása, valamint egybevetése a felvétellel rávilágít, hogy a művészt mindenekelőtt az adekvát hangszínek megtalálása-kikeverése érdekelte: hegedűs szempontból ez a lemez egyik legnagyobb értéke. A szólam ezer színben pompázik Szigeti kezei alatt: a differenciált vonóvezetés mellett különleges ujjrendek, erős, de mindig a szöveggörnyezetnek megfelelő amplitúdójú vibratók és disztíngvált glissandók kölcsönöznek neki megannyi színárnyalatot.

1. tétel

Az első négy ütem finoman pulzáló e-hangja valósággal önálló történetté válik Szigeti hegedűjén, az A- és D-húr hangszínek különbségén túl a váltakozó amplitúdójú vibrato alkalmazásának köszönhetően. A *hora lungă*-témát Szigeti lehetőleg egy húron játssza – különösen is feltűnő ez 16-nál, ahol végig a D-húr nazálisabb hangszínére hagyatkozik. Hasonló felfogásban szólaltatja meg a skálatémát is: 5⁺⁵-ben például D-húron marad, s csak a következő ütemben tér át az A-húrra a 6-ra irányuló fokozást erősítendő.

A változatos hangszín-arzenál létrehozásában természetesen a nagyvonalú és erőteljes vonókezelés játssza a főszerepet. A 4⁺³⁻⁴ különböző regiszterekben megszólaltatott zongora-oktávái mintájára

16. Szigeti/Beszélő húrok 208.

17. Somfai/Bartók and Szigeti 160. A lap fakszimiléjét l. Somfai/Bartók and Szigeti 160.

(Bartók csodálatos előjátszásának mintájára) Szigeti a hegedűstől a teljes hangzástérbe szétterített motívumok következetesen melodikus előadását kéri:¹⁸ a zörejmentes vonóváltásokat feltételező „*infinite melody*” megvalósítására 5–7 között tökéletes példát is ad, áradó hangon, intenzív, a hang „magját” színező vibratóval muzsikálja az egyre nagyobb íveket leíró frázisokat. Bartók 7 után a zongoraszólamba bejegyzett *tenuto* és *staccato* között lényegében nem tesz hallható különbséget, feltehetően a téma töretlenül kantábilis jellegét hangsúlyozva.

A 11 után induló zongoratóka a megadottnál gyorsabban, a *sempre legatissimo* utasításnak ellentmondó izgatottsággal hangzik fel Bartók előadásában, 12-nél viszont tökéletes pontossággal ragadja meg a tempót. Szigeti részéről mesteri a 13⁵⁻¹ előadása: a *Notebook* külön is felhívja a figyelmet a diszsonáns szekundfogások *dolce* jelzésére¹⁹ – a hegedűs finom vonókezelése és dús vibratója emlékezetesen lágy és édes hangzást eredményez ezen a helyen. 13 után Bartók gyorsabban indítja a zongoratókát a megadottnál – szinte már a három ütemmel későbbi *Tempo I* sebességével: a *molto espressivo* kifejezésének szándéka a fontos itt, ezt a gyönyörű zongorahangszín is pontosan érzékelteti. A 14–16 közé eső szakaszban ezzel ellentétben a vibrato határozott vonózással párosul: Szigeti egyre markánsabb hangindításokkal él (különösen a 15 előtti ütemekben). Bartók a megadottnál jóval gyorsabb tempóban, nagy rubatóval játszik itt, a metrum lüktetése alig érzékelhető. 16-tól a téma visszatérése a megadottnál lassabban, a tétel elejének tempójában hangzik fel.

Szigeti dolgozatában erősen hangsúlyozza az apró ritmusértékek melodikus megszólaltatásának fontosságát (mint írja, Bartók következetesen melizmákról beszélt ezekkel kapcsolatban).²⁰ Nos, a felvétel a rubato-játékmód magasiskoláját prezentálja: a hegedűs pontosan, ugyanakkor beszédesen rajzolja meg a lehetőségek határáig kijátszott arabeszket. (Hozzátevé, hogy könnyebb dolga lenne a zongoristáknak, ha hozzá hasonlóan ők is a fülükben őriznék Bartók játékát...²¹ Lehet, hogy ez a meggondolás is hozzájárult, hogy egy évvel a *Notebook* megjelenése után beleegyezzen a hangversenyfelvétel megjelentetésébe.) A pontos hangzásképet meghatározandó egy hasonlathoz folyamodik: e passzázsokat úgy kell játszani, hogy egy pásztor improvizált furulyázására emlékeztessenek.²² Hogy mennyire megközelítette ezt az eszményt, igazolja a felvétel; s igazolja egy beszámoló, melyet Walter Starkie ír romanista és nyelvész *Raggle Taggle* című könyvéből idéz egy Bartókkal közös hangversenyről.²³

Szigeti szinte barbár erővel játszotta Bartók szonátáját, úgyhogy az egzotikus dallamok szinte a pásztorok fantáziadús, rögtönzött furulyázására emlékeztettek. A hegedű holmi, a cigányokénál primitívebb arabeszekben dőzsölt, mintegy történelem előtti idők rapszodiáját idézte, amikor még nem jártak cigányok

18. Szigeti/*Notebook* 35.

19. Szigeti/*Notebook* 35.

20. Szigeti/*Notebook* 35.

21. Szigeti/*Notebook* 35.

22. Szigeti/*Notebook* 35.

23. Starkie egy Budapesten hallott koncertre hivatkozik, de a rendelkezésünkre álló adatok alapján Bartók és Szigeti a magyar fővárosban soha nem játszották el együtt a művet. A nyelvész nyilván valamely máshol hallott produkciót „telepített” át utóbb Budapestre.

Magyarországon. A különböző ritmusok is hasonló keletien primitív hatást keltettek, annak szokásos egyhangúsága nélkül.²⁴

A darab Bartók-Szigeti interpretációját természetesen nem légüres térben kell szemlélnünk. Sajnos, a meghatározó Bartók-hegedűsök többségével, így Arányi Jellyvel, Zathureczky Edével nem maradt felvétel a darabról, ám készült bejátszás egy olyan Hubay-növendékkal, akinek szintén volt alkalmja a „tisza forrásból” meríteni: Gertler Endréről van szó, aki 1938. november 8-án Antwerpenben, november 9-én Brüsszelben állt pódiumra a mesterrel a 2. szonáta hegedűseként. A művész a cseh Supraphon cég számára az 1960-as években elkészítette Bartók összes hegedűművének felvételét (a sorozat 1967-ben Grand Prix de Disque-t nyert). A 2. szonáta felvétele 1964-ből való, Gertler partnere felesége, Diane Andersen zongoraművésznő.

Feltűnőek a két olvasat különbségei. Csak néhány fontos pontra rámutatva: Gertler sokkal zaklatottabban, élesebb hangsúlyokkal játszik, az arabeszket ideges feszültség jellemzi. A glissandók lassabbak, húzottabbak, effektusjellegük jobban kidomborított. 5³-ban a három ütemes zongora-bevezető kevésbé meggyőző, a hegedűtéma belépése pedig jóval kevésbé szonórus a Gertler-házaspár előadásában. 6-nál Gertler negligálja Bartók nagy legatíóit: következetesen szétválasztja a hangokat, a „végtelen dallam” eszménye kevésbé érvényesülhet ebben az előadásban. 10 után a *forte* g-t E-húron játssza: Szigetinél A-húrra került.

A két bejátszás egyik legmarkánsabb eltérése a 12⁺²⁻⁶-nél hallható: a *pianissimo*, majd *dolce* játszandó szekundállásokba Gertler Szigetihez képest a kifejezés töredékét viszi csak bele. A 14–16 közötti szakasz is igen nehézkesen építkezik; 16-nál a *hora lungă*-téma Gertlernél két húron oszlik el, Szigeti mágikusan szép hangzását meg sem közelítve e helyen. A fokozások visszafogottságának köszönhetően Bartók és Szigeti 7'45'', a Gertler-házaspár 8'49'' perc alatt játssza el a tételt – a különbség magáért beszél: a sodró drámaiságú szerzői előadással szolid, korrektül kivitelezett interpretáció áll szemben.

2. tétel

A skálatémát Szigeti erőteljes pizzicatókkal, robbanó erővel játssza: 1 után a pengetett akkordok megszólaltatásában felhívja a figyelmet a bal kéz 3. ujjának megerősítésére.²⁵ Nem véletlenül foglalkozik külön is ezzel a speciális hegedűs-problémával: a *sforzato*kban már-már durván pengeti a húrokat, vállalva a hangszer elhangolódásának kockázatát. Bartók ezalatt nagy ritmikai fegyelemmel szólaltatja meg a zongora akkordjait, s felejtethetlen az a könnyedség, amivel 2⁴-ben „odadobja” az unisono skálamenetet. (Játékának keménységét hangsúlyozó kritikusait csupán ez a három ütem meggyőzhette sokszínű billentéskultúrájáról.)

24. Szigeti/Beszélő húrok 197.

25. Szigeti/Notebook 35.

3-tól a *lontano* zongoratómát kísérő *battuto*, *ruvido* nyolcadokat Szigeti végig felfelé játszatja: a húrokat nagy erővel megütő vonásnem kiválóan szolgálja a karakter pontos visszaadását. A hegedűs bátran vállalja, hogy a hangmagasságok pontos appericiálását veszélyeztetően kemény vonózással játsszék – a zongoratómát acélos rugalmassággal megszólaltató Bartók szólama így még jobban kiemelkedik, az előtér-háttér kontrasztja még élesebb. Szigeti játékából utóbb fokozatosan eltűnik a zörej-jelleg, 4-től egyre konszolidáltabb, szebb tónussal, de továbbra is nagyon ritmikusan, a kettes- és hármassfogásokat kizengetve hegedül.

Az indítás vehemenciája, az akkordok erőteljes pengetése Szigetiben (jogos) aggodalmat ébresztett hangszer hangolása felől: 7⁴-nél (mialatt Bartók a skálatéma bevezetését játssza), gyors bal kéz-pengetéssel ellenőrzi a húrok feszességét. Sajnos, a felvevő-berendezésnek „túl jó füle” volt: a diszkrét kontroll-mozzanat zavarólag hat.

7-nél a tempó lényegesen lassabb a megadottnál: az 1. tétel kapcsán említett pásztorfurulya-affektus illúziót keltő visszaadása érdekében Szigeti első fekvést, üres A-húrokat használ. 7⁺⁵⁻⁶-ban átmegy az E-húrra is, a megcsendülő húr tovább erősíti a hangzáskép naturális jellegét.

8-tól 3. fekvést és *grazioso capriccioso* karaktert kér (valószínűleg a zeneszerzővel egyeztetve, a kottában nincs nyoma),²⁶ utóbbit melyet leheletnyi rubatókkal érzékelteti. (Bartók a rá jellemző rugalmas agogikával játssza a kíséret nyolcadait.) 9-nél a tempó ismét jelentősen lassabb a megadottnál – a hegedűs részéről újabb hangos pengetés a hangolást ellenőrizendő.

10–11 között Szigeti felhívja a figyelmet a futamok záróhangjai felett látható staccato-pontra, 11 után (*Vivo*) pedig az ütemek utolsó nyolcadára eső *sforzatókra*, melyek a vonósebesség felgyorsításával, a vonó „kilövésével” oldandók meg.²⁷ Differenciált jobb kéz-technikáját dicséri, hogy még e nagy sebességgel végrehajtandó technikát is tovább finomítja: a nagyobb vonósúlyt az E-húrra kell helyezni, az üres A-húr túlzott zengését ellensúlyozandó.

12³-nál az üres D-húr burdonját Szigeti tovább javasolja játszani a lefelé száguldó hármass csoportok alatt:²⁸ a megszólaltatáshoz szükséges merész ujjrendek említett 1927-es levelében már benne foglaltattak. A felvételen is így szól, igen meggyőzően: a burdon-hang nem hallgat el egy pillanatra sem. A fogalmazvány tanúsága szerint ezen a helyen ez volt Bartók első szándéka is – minden bizonnyal megnyugvással fogadta, hogy a kérdéses szakasz (ha nehezen is, de) játszható hegedűn. Szigeti a jelek szerint nem tudott erről a körülményről, ezért tálalta saját ötleteként a Bartók által egyszer már elvetett megoldást.

13-nél a vonókezelés pompás rugalmassága és pontossága kelt feltűnést: a *legato*-jelzéssel ellátott nyolcadok dallamos jelleget nyerne a ritmikus tizenhatodokkal szemben.

15 után a „darálás” tizenhatod-meneteket Szigeti a vonó alsó felén kéri.²⁹ a felvételen kemény, igen ritmikus vonózással szólaltatja meg a szóban forgó részletet.

26. Szigeti/Notebook 37.

27. Szigeti/Notebook 37.

28. Szigeti/Notebook 37.

29. Szigeti/Notebook 37.

17³-ban Szigeti az a-t üres A- és D-húron egyaránt játssza. Felmerül a kérdés, vajon nem Bartók játéka inspirálta-e e helyen a hegedűszólam megerősítését: a felvétel egyik legnagyobb pillanata ez a zongorázás – az egyébként elképesztő virtuozitással játszott hegedűfutamok szinte eltűnnek a zongora hangzuhatagában.

17 után Szigeti felhívja a figyelmet a kottába szaggatottan beírt ütemvonalakra, melyek a hegedűsökre jellemző ritmikai hanyagság ellensúlyozására hivatottak. Ugyanakkor jelzi, hogy az összjáték pontosságát elősegíti a zongoraszólam alapos tanulmányozása: a játékosok egymásra figyelése a 18 előtti *allargando* miatt különösen is fontos.³⁰ A felvételen a lassítás mesteri: Bartók az utolsó két *sforzato*-akkord leheletnyi visszafogásával hozza létre.

18-nál a *ruvido* gisz-eket Szigeti G-D húron, az 1. és 4. ujj egyidejű használatával, *unisono* játssza: javaslatát Bartók elfogadta. A hangzás szempontjából ismét csak telitalálat ez az ujjazat, melyet Szigetinél kisebb kezű hegedűsök ugyanakkor aligha képesek tökéletesen megoldani.

20-tól a hegedűs praktikusán először az üres húrokon gyakoroltatja a húr- és fekvésváltások zökkenőmentes lebonyolítása miatt igen problematikus ütemek vonózását.³¹ A felvételen Bartók zongorázása itt megint csak elfedi játékát: meglehetősen késéssel is érkezik meg a 21-hez.

22³-tól Bartók beszédes, dülöngélő-döcögő rubatóval, illúziót keltően szólaltatja meg a „Kicsit ázottan” szakasz zongoraszólamát. Szigeti 24-től a *glissando*-k korrekt megvalósításával ugyancsak a karakter hiteles visszaadására szólít fel.³² (A felvétel tanúsága szerint viszonylag gyors *glissandók*-ról van szó.) 25-től a vonókezelés ismét csak zöreijesebb, keményebb, időnként salakos hangzást eredményező, ugyanakkor nagyon ritmikus, a hangokat élesen elválasztó.

28⁺⁸-nél a felfelé törő a-e-a hangokat Szigeti *unisono* játssza (üres húrok és üveghang segítségével): újabb különleges ujjazat egy speciális hangzást létrehozandó, mely minden bizonnyal kevés hegedűsnek jutna itt eszébe.³³ Tény, a szakasz tempójában az ujjrend a nehézségek felesleges halmozásának tűnik, de a befektetett energia bőven megtérül a hangzáskép (a felvételen visszahallható) meggyőző gazdagságában.

29-től (a magas fekvések ellenére) Szigeti A-D húron játszik 30-ig. Veszélyes, kockázatos ujjrend: még neki sem sikerül a tökéletes megvalósítás, az e-fisz szekundfogásban mindkétszer igazítania kell; a figyelem megosztottsága miatt a vonó feletti kontroll csökken, a hangzás kiegyenlítettségét pillanatokra megingatva. Újabb Bartók-remeklés a tükörmozgású zongoratóka álmódó, meditatív, valamint a 30⁻¹ kis motívumának pregnáns, fricskázó megszólaltatása.

33-tól Szigeti játékos, szeszélyes hangulatot kér a nyolcad-párok előadásában, 34⁻⁴-től a *piano* képleteket két húron játszatja.³⁴ Mármint egy húron ezek előadása semmilyen nehézségbe sem ütközne, ekként a javaslat először megint indokolatlan, kissé öncélú problémahalmozásnak tűnik.

30. Szigeti/Notebook 37–38.

31. Szigeti/Notebook 38.

32. Szigeti/Notebook 38.

33. Szigeti/Notebook 37–38.

34. Szigeti/Notebook 38.

Ráadásul a két húros ujjrend sem a „kézenfekvő” A-E-húrokra szánt: Szigeti „csavar egyet” az ujjazaton – bár a hang felfelé haladnak, egyre mélyebb húrokon szólalnak meg. Az így létrehozott különleges hangzásképp egyfelől nagyon illik a *capriccioso* karakterhez, másfelől (s ez a fontosabb!) pompásan készíti elő a *hora lungă*-téma visszatérését, az üveghangok sajátos hangszínét már itt belopva a szövetbe.

34⁺³-tól remekül szól az *espressivo* játszott pizzicato, s rendkívül hatásos a repetáló tánc-szakasz indítása. 40⁻⁴-nél (12⁻³ mintájára) Szigeti ismét úgy alakítja az ujjrendet, hogy az üres D-húr alkalmazásával játszassa a burdonhangot a G-húron megszólaltatott repetáló tizenhatodok mellé. (Ez a javaslat szintén szerepelt az 1927-es levélben.)

43-nál fémes és erőteljes hangzást kér a „fanfár” megszólaltatásában:³⁵ a felvételen (a hegedű hangzáslehetőségeinek határát ostromlóan) nagyon kemény vonózással találkozunk. 45⁺³-ban könnyed *richocet*-vonással ér el kisdobra emlékeztető hangzást a d-esz szekundoknál, míg két ütem múlva a *col legno* kifejezetten szálkás hangon szólal meg.

46-tól intenzív hangképzés és kifejező *rubato* együttes alkalmazását követeli meg:³⁶ a felvételen bő vibratóval, szinte a húrokba süppedő vonóval játszik, bővülő-bájos éneklés illúzióját keltve.

47⁻⁴-ben felhívja a zongorista figyelmét a 7/8-as metrum pontos betartására, a négy nyolcadból álló csoportok elcsúszásának kerülésére.³⁷ (Bartók grandiózus és méltóságteljes játéka adja a legjobb mintát rá.) Tökéletes az átmenet a *Vivacissimo*-ra, a zongora témamotívumainak beszédes beszúrásaival.

A *Notebook* a 2. tételre vonatkozó utolsó előtti megjegyzésének értelmezését sajtóhiba nehezíti: Szigeti 55-nél felhívja a figyelmet a legato-csoportok végén látható pontokra, melyeket a vonó megállítással kell artikulálni – magától értetődik, hogy az 50-nél induló szakaszcsoportról van szó.

Végül az 55 előtt kezdődő cadenza előadásában hangsúlyozza, hogy az üres A-húrnak hangerőben nem szabad a D-húron megszólaló passzázsok fölé nőnie, s rámutat a cadenza hasonlóságára a *Kontrasztok* zárótételének hegedű-cadenzájával.³⁸ A szakasz kijátszottsága megint csak mintaszerű (leszámítva, hogy 55⁺⁴-ben Bartók elhagyja az utolsó akkordot), akárcsak a *hora lungă*-téma utolsó megjelenésének diszkrétan, kevés vibratóval, furulya-hangszínnel való megszólaltatása.

A Gertler-házaspár interpretációja a 2. tételben is jóval szűkebb horizonton belül mozog. Szigeti invenciózus hangszín-tervezése teljesen hiányzik ebből az olvasatból: Gertler a „legkisebb ellenállás elvének” jegyében a lehető legpraktikusabb ujjrendeket alkalmazza, nem bocsátkozik merész kalandokba (különösen feltűnő ez 8-nál, 24-nél, 29-nél, 34⁻⁴-nél illetve 56-nál). A tempóvétel ugyanakkor korrekt: míg a Bartók–Szigeti-előadás időtartama 11’16”, Gertlerké 11’48”. A hangsúlyok, *sforzatok* tekintetében Gertler játéka konszolidáltabb, finomabb, a *glissando*-kat viszont merészebben alkalmazza; hangja vékonyabb, de tisztább színű, mint Szigeti markáns, mélytűző tónusa. Diane Andersen zongorázása a tétel táncos epizódjaiban meggyőzőbb, mint a melodikus

35. Szigeti/Notebook 38.

36. Szigeti/Notebook 38.

37. Szigeti/Notebook 38.

38. Szigeti/Notebook 38.

szakaszokban. Egészében véve igen színvonalas felvétel, de formátumában meg sem közelíti az 1940-es lemezt.

A Bartók–Szigeti-lemez egyik legnagyobb tanúsága az a rugalmasság, mellyel a mester a hegedűs a kottaszöveget gazdagító javaslatait fogadta: magatartása a legkevésbé sem mondható skrupulózusnak.³⁹ Ugyanakkor tudható: Gertler előadása is tetszett neki, aki feltehetően 1938-ban sem játszott gyökeresen más ujjrendekkel-vonásokkal, mint 16 évvel később.⁴⁰ Ezen tények figyelembevételével válnak rendkívül érdekessé egy harmadik nagy Bartók-interpretátor, Székely Zoltán az 1940-es felvételt illető kritikus megjegyzései. Már idézett, 1985. április 11-én, a kanadai Banff-ban Sebő Ferenc által rögzített visszaemlékezéseiben a 2. szonáta és a Rapszódia előadására vonatkozóan izgalmas műhelytitkokról lebbentette fel a fátylat:

Aztán később játszottuk az Elsőt, Másodikat [szonátát] – mindig Budapesten. Ez nem volt egyszerű Bartókkal sohasem. Ami azonban a magyar zenét illeti, azzal összefüggésben ő nem adott nekem tanácsokat. Nem volt arra semmi ok.

A leírt kotta alapján is jól meg lehetett csinálni?

Igen, és ha volt valami észrevétele, megjegyezte. De Bartók nem szeretett „megjegyezni”. [...]

Szóval Bartók nem szeretett instrukciókat adni?

Nem, nem sokat mondott. Ha együtt játszottunk, tett pár megjegyzést... Rendszerint mindenki mond valamit, és azt egy kicsit megbeszéli. Bartók azonban nem volt az a típus, aki belemegy és elkezd gyakorolni, együtt játszani. Ezt ő nem csinálta.⁴¹

Szóval inkább elvárta a másiktól, hogy az tudja?

Igen. Itt vannak például a lemezek. Bartók nem sok lemezt készített, de nyilván ismeri a híres „Library of Congress”-felvételt, amelyen Szigetivel játssza a Rapszódia-t. Nem is tudom... Talán ismeri az én felvételemet is a két Rapszódia-ról. Szigetitől csak ez hozzáférhető, amelyet eredetileg nem is felvételre szántak.⁴² Sőt valahol olvastam, hogy ez egy meglehetősen improvizált koncert volt, mivel ők – ezúttal is

39. A fejezet utolsó szakasza „És Szigeti másképp játszik...” Bartók 2. hegedű-zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről címmel előadasként hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében, 2011. október 8-án. Ugyanezzel a címmel megjelent a Magyar Zene 50/2 (2012. május) számában, 210–216.

40. Az 1938 novemberében rendezett belgiumi hangversenyek után elégedetten írta haza édesanyjának: „Gertler (a hegedűs) jól játszott [...]” Cslev 593–594.

41. Ez a visszaemlékezés Bartók próbamódszeréről teljesen egybeesik azzal, amit Zathureczky mondott a 2. szonáta magyarországi bemutatója előtti felkészülésről vö. Homolya/Zathureczky 28–29.

42. Az 1. rapszódia Bartók és Szigeti előadásában bejátszott stúdiófelvétele az interjú készítésének időpontjában már elérhető volt a Hungaroton Bartók At the Piano-albumában (Hungaroton LPX 12329-A). A felvételt a Columbia lemezcég készítette 1940. május 5-én, New York-ban. Székely valószínűleg nem tudott erről a lemezeiről.

mindenféle akadály következtében – nemigen próbáltak, bár Bartók meglehetősen gyakran játszott Szigetivel. Nos hát, ha megfigyeli, ahogyan Szigeti játssza az első Rapszodiát, az egészen más, mint amit az én felvételemen hall, és ahogyan én mindig is játszottam Bartókkal. A karakterekre gondolok! Tudja, az egész egy kissé ideges, a 2. szonáta is, meg a Rapszódia is. Lehet, hogy Szigeti valóban ideges is volt, például azért, mert nem volt próba...

A 2. szonátában Szigeti olyasmiket csinál, amik nincsenek leírva – azaz, másképpen szerepelnek a kottában. Hogy ezt azután Bartók elfogadta-e, nem szólt?... Van egy egészen jellegzetes részlet a 2. szonáta végén: egy kadencia, amely meghatározott technikát kíván, ami nem mindennapi, tehát elő kell adni – egy szóval az effektusa nem a megszokott. Ismétlődő hangok ujjazatváltással, nem pedig vonóváltással. És Szigeti, meglepő módon, ezt nem csinálja. Pedig ez egy különleges effektus, amelyről az ember azt gondolná, hogy ha Bartók ezt így írta, akkor azzal akart valamit.

Én Bartókkal mindig úgy játszottam, ahogyan az – feltételezem – az ő szerzői szándékának megfelelt. Nem is jutott eszembe erről vele külön is beszélgetni. És Szigeti másképp játszik.

Bartók nem mondott semmit. Egy szóval, ha neki tetszett ez is, az is, akkor elfogadott mindent, ami számára elfogadhatónak tűnt. Vagyis nem magyarázott.⁴³

A felvétel a kiadott kottához képest mutatott eltéréseinek egy része nyilvánvalóan a Bartókkal már 1927-ben egyeztetett és általa elfogadott, az interpretáció részévé vált játékelemek csoportjába tartozik. Azonban érdemes közelebbről megvizsgálni a Székely által „nem megszokott effektussal” jellemzett szakaszt! A *cadenza* 54 után kezd formálódni, 55⁺¹-től lép második szakaszába, s 56⁻¹-ben fejeződik be, a zongora belépésével, a *hora lungă*-téma visszatéréséhez érkezve. A Székely által említett különleges hangzás, melyet az „ismétlődő hangok ujjazatváltással, nem pedig vonóváltással” terminusokkal írt körül, egyértelműen az 55⁻³-tól az 55⁺⁸-ig terjedő szakasz tizenhatod-meneteire vonatkozik. (115. kottapélda)

A *Notebook* az említett hely kapcsán, az üres A-húr és a D-húron játszandó passzázsok vonókezelésével kapcsolatban már idézett kitételeken túl kijelenti:

In the climactic *cadenza* beginning just before [55] sharp articulation is required in such fragments. The *legato* notation here is not explicit.

In der Steigerung der unmittelbar vor [55] beginnenden Kadenz ist in diesen Gruppen nach [55] ein Abtreten notwendig. Die gedruckte Legato-Notierung ist hier nicht genau genug.

A közvetlenül 55 előtt kezdődő *cadenza* fokozásában a [négyes] csoportokban 55 után elválasztás szükséges. A nyomtatott *legato*vonás itt nem pontosan elégséges.⁴⁴

43. Székely Zoltán 1985 35.

44. Szigeti/Notebook 38.

115. kottapélda

Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 55⁴-től 55⁺¹²-ig

poco a poco più vivace e stretto

Szigeti 55 után a négyes kötéseket tehát (egy irányba játszandó) kettes kötésekre bontja fel, a vonó pillanatnyi megállítással a négyes csoportok azonos magasságú 2. és 3. hangját világosan elválasztva egymástól. Ezt a vonást azután továbbviszi 55⁺⁵-től a hatos és nyolcas csoportok előadásában is – a felvételen a kérdéses szakasz ekként végig *agitato* játszott hangpárookra tagolódik. Ez a gondolat minden bizonnyal a cadenza megelőző ütemeiből ered, az 55⁻³–55⁻¹ ütemekből, ahol először bukkannak fel a hasonló felépítésű, 2. és 3. hangjukban azonos hangcsoportok. A nyomtatott kottában látható ujjrend az 55⁻¹ második hangcsoportja felett nem is igen tesz lehetővé más megoldást: az egyaránt 1. ujjal játszandó két b-hang csak a vonó megállítással különíthető el egymástól. (Persze kérdéses: kitől származik ez az ujjazat – Szigeti mindenesetre ezt használja. A c-b-b-a és cesz-b-b-a hangcsoportok már lehetővé tennék a Székely által jelzett ujjváltást a 2. és 3. hang között, de ez elkerülhetetlenül hűrváltást is hozna magával.) Az előző ütemben A-húron játszandó cesz-b-b-a passzázst azonban 55⁺¹-ben az üres A-húr mindenképpen „átkényszeríti” a D-húrra: nem sok értelme van, hogy a burdon-funkciót ne üres húr lássa el, az ujjrend ekként magától adódik. Mármost Székely így egyértelműen csak az 55⁺¹–55⁺⁸ közé eső szakaszra utalhatott visszaemlékezésében, ahol a cesz-b-b-a / a-b-b-cesz csoportok egy húrra kerülve minden további nélkül megszólaltathatók az általa jelzett módon: sima vonóhúzással, a négyes csoportok azonos 2. és 3. hangjait két különböző ujjal játszva. Ez a villámgyors ujjcsere a hegedűjáték a legfinomabb motorika körébe tartozó egyik játékeleme, már Paganini is használta (például a hegedűre és gitárra írt D-dúr *Cantabile* végén). Használatával a hangpárok hosszabb kromatikus menetté állnak össze – tulajdonképpen ritmizált glissandókká, hiszen a vonót nem kell egy pillanatra sem megállítani, s az egyre hosszabb vonóhúzások (hatos és nyolcas kötés) egyre nagyobb feszültséggel töltik meg az ismétlődő, „jajongó” frázisokat. Így mindjárt

értelmet nyernek a *sforzatok*, melyek Bartók szándéka szerint csak egy nagyobb hangcsoport első hangját emelik ki, míg Szigeti megoldása gyakorlatilag minden hangpárt újabb és újabb (felesleges) hangsúlyokkal lát el. Nem csodálkozhatunk rajta, hogy Székely erős kritikával fogadta ezt az általa megszokottól valóban nagyon elütő játékmódot.⁴⁵ Ráadásul itt egy igen tudatos zeneszerzői koncepcióváltásról van szó, igazolta a források vizsgálata: a tisztázatlanban 55⁻³-tól 55⁺⁸-ig a négyes kötések alatt szereplő hangok, amennyiben a 2. és 3. hang ugyanaz, eredetileg kettős vagy kettős és négyes kötéssel álltak; a fogalmazványban a „két szintes” kötések láthatóak. Az ujjcserés megoldás tehát későbbi, lehetséges, hogy megint az első előadások nyomán létrejött, az eredetit felülíró koncepció. A 12⁻³-nál elemzett szituációhoz hasonlóan Szigeti tehát megint csak visszatalálni látszik Bartók első szándékához; s – akárcsak ott – most sem találunk utalást rá, hogy ez a tény számára ismert lett volna.

Székely álláspontja ugyanakkor bizonyos értelemben mégis tárgyyszerű marad, hiszen így folytatja:

Nem lehet azt állítani – legalábbis általánosságban –, hogy Bartók *pedáns* volt. Nem volt az. Ő nem volt az a típus, akinek egészen pontos elképzelései vannak: hogy így van vagy úgy kell – amilyen egy pedáns tanár. Arról szó sem volt.⁴⁶

Miről van tehát szó? Ahogy Somfai László fogalmaz:

De a zeneszerzőnek fontosabb volt a nagy formátumú, jelentős, ihletett előadóművészi megközelítés, mint a részletekben (akár a zenei nyelvben-nyanyelvben, hasonló szellemű rubatókban és agogikában) tetten érhető „hitelesség”.⁴⁷

Nyilván ennek a megközelítésnek köszönhető az is, hogy az 1940-es felvétel egyes szakaszaiban meglehetősen szabadsággal tér el a megadott tempóktól. Visszatérve a cadenzához, Szigeti játékát – jóllehet itt valóban a kottaszöveg félreértelmezéséről van szó – nem szabad teljesen elhibáztatnunk tartanunk. Egyfelől semmi biztosíték nincs rá (erre Székely utal is egy félmondat), hogy Bartók a próbák során nem fogadta-e el ezt a megoldást is, mely első szándéka volt, s melynek heves indulata egyébként harmonizál a zene karakterével. Másfelől az sem bizonyítható, hogy egyáltalán közölte-e

45. A kérdéses szakaszra összpontosító, a 2. *szonáta* néhány reprezentatív felvételét érintő vizsgálat érdekes eredményt hozott. A Szigeti-Bartók (1940), Gertler-Anderson (1964), Pauk-Frankl (1981), Kelemen-Kocsis (2010 – koncertfelvétel) „magyar vonal” hegedűsei egyértelműen jobban-kevésbé elválasztott hangpárokat játszanak a kérdéses helyen. A külföldiek közül hasonló utat követ Menuhin, fiával, Jeremy Menuhinval készített, a két szonátát rögzítő, egyébként nagyszerű lemezén (1981). Egyenesen kirívó a Lupu-Hobson duó felvétele (2003), ahol a hegedűs szinte „szétcincálja” a motívumokat. Érdekes metamorfózist mutat Gidon Kremer két általam ismert bejátszása: az 1981-es Jurij Szmimov-val készült lemezen szétválasztja a hangpárokat, az Oleg Maisenberg oldalán felvett 1997-es lemezen viszont a hosszú kromatikus menetekben már közelít a Székely által megadott játékmóddhoz. James Ehnes és Andrew Armstrong (2012) lemezén a hegedűs egyértelműen a Székely által megadott ujjazattal, korrekten játssza el a szakaszt. A minden szempontból tökéletes megoldás Christian Tetzlaff és Leif Ove Andsnes 2004-ben készült lemezén hallható – a kiváló német hegedűművész ráadásul az 55 előtti ütemekben bátran vállalja a hangpárok két húron való megszólaltatását is.

46. Székely Zoltán 1985 35.

47. Somfai László. „A nagy crescendók komponistája” In: *Muzsika* 49. évf. 3. szám 2006 március 6–13. vö. Somfai László. „A szerzői hangfelvételek jelentőségéről” In: Somfai/Módszer 283–300.

Szigetivel a kérdéses részletre vonatkozó pontos elképzelését. Nagyon is lehetséges, hogy nem: a próbák-hangversenyek során magában nyilván mérlegelte a hallottakat és jónak találta Szigeti koncepcióját. Ugyanakkor most sajnálhatjuk igazán, hogy a 2. *szonáta* általa legjobbnak tartott előadójától, Arányi Jelytől nem maradt ránk felvétel.

A cadenza pontos megszólaltatásával kapcsolatban felmerült kérdések ezzel együtt semmiben sem csökkentik az 1940-es lemez történelmi értékét, melyek legpontosabb és legszebb összefoglalása Somfai Lászlóé:

Bartók 2. hegedű-zongoraszonátája (1922) a hangverseny dokumentárisan legfontosabb darabja. Bartóknak éppen ehhez az expresszionista-tendenciájú stíluskorszakához hiányoznak leginkább a hiteles interpretáció kottában már nem rögzíthető részlet-utasításai. A szubjektív hangú lassú bevezető rész – a gyors (eredeti tematikája ellenére is) „népek tánca” hatású főtétel s végén a lassú-rész motívumának „Verklärung”-értelmű visszatérése, vagyis a nagyforma íve, dramaturgiája éppoly nagyszerű ebben az előadásban, mint a részletek sokszor írásban nem is rögzített árnyalatainak kidolgozása. Ez az a Bartók-interpretáció, amelyhez napjaink avatott előadóművészei is visszazárándokolnak, hogy ellenőrizték és megújítsák a pusztán kottából kibetűzött maguk Bartók-képét!⁴⁸

48. A felvétel Qualiton-kiadásának (LPX 11373–74) kísérőfüzetéből.

Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124)

Keletkezéstörténet

A *Szólószonáta* keletkezéstörténetének első pillanataira így emlékezett a művet megrendelő Yehudi Menuhin:¹

Nos, Bartókot jóval találkozásunk előtt bemutatta már nekem a zenéje. A személyes találkozás csak következménye volt annak a ténynek, hogy abban az évadban, ha jól emlékszem, 1943-ban, két nagy művét választottam előadásra. E művek: a Hegedűverseny [...] és a nagy I. szonáta.² Bartók nevével és zenei stílusával, úgy emlékszem, Doráti Antal ismertetett meg egy estén, amikor kamarazenéltünk New York közelében lévő otthonában.³ [...] Ez a jellem rendkívül nagy hatást tett rám, amikor először találkoztam vele. Ez egy novemberi napon történt New Yorkban, 1943-ban.⁴ [...] Úgy hiszem, délután négy órakor. Az időpontot magam választottam. Negyedórával korábban érkeztem; ott akartam már lenni, mire ő jön. Ő azonban megelőzött. [...] Nemcsak hogy ott volt, már le is ült, odahúzott egy széket, szembe a zongorával. És ha még ez sem lett volna elég: az ölében tartotta a kottát. És ez még mindig nem volt elég: ceruza is volt a kezében... [...]

Egyszóval elkezdtünk játszani. Az első tétel végén Bartók felállt – és ezért nagyon hálás vagyok neki, végülis megvárhatta volna, míg befejezzük a teljes művet –, odajött hozzám és ezt mondta: – Azt gondoltam, hogy a zeneműveket akkor játsszák csak ilyen jól, amikor a zeneszerző már régesrég meghalt. [...]

Ezek után persze az égből járva folytattuk a muzsikálást és végigjátszottuk a szonátát. [...] Miután befejeztem a játékot, elkezdtünk beszélgetni. A Hegedűversenyről akart kérdezősködni, amelyet akkor játszottam először életemben [...] Bartókkal tehát beszélgettünk hegedűversenyről és én felajánlottam, hogy játszom neki egy kicsit belőle. [...] Azután megkérdeztem, hogy írma-e nekem egy darabot.⁵

Az előjátás eredeti céljaként Menuhin tehát az *1. hegedű-zongoraszonáta* interpretációjáról akart konzultálni Bartókkal a Carnegie Hall-ban 1943. november 28-én rendezett hangversenye előtt: az új mű megrendelésének ötlete a találkozás a vártnál jóval szerencsésebb kimenetelének hevében fogant.

-
1. Laki Péter emlékeztet rá, hogy Bartók nagy hegedűművei közül egyedül a *Szólószonáta* íródott nem magyar hegedűsnek, Laki/Violin Works 139.
 2. Menuhin 1943-ban egy alkalommal játszotta a *Hegedűversenyt* (november 12-én Minneapolisban, Mitropoulos vezényletével vö. Monsaingeon/Menuhin 90.), majd Bartók életében még négyszer adta elő vö. Tallián/Amerikában 198. Az *1. hegedű-zongoraszonátát* 1943-ban szintén egy alkalommal tűzte műsorra (november 28-án New York-ban, Adolph Baller közreműködésével), 1944-ben pedig háromszor játszotta nyilvánosan vö. Tallián/Amerikában 247.
 3. Doráti visszaemlékezései megerősítik Menuhin szavait (Bónis/Így láttuk 84–85. vö. Monsaingeon/Menuhin 90.). Ennek a házi kamarazenélésnek az időpontja valamikor 1942-ben volt, ugyanez év őszén Menuhin értesítette Bartókot arról, hogy tanulja a *Hegedűversenyt*, amit 1942. október 7-én rövid válaszlevélben a zeneszerző örömmel nyugtázott vö. Blev 689.
 4. Menuhin egy jó ismerőse, Carolyn Pereira vállalta magára a házigazda szerepét, az ő Park Avenue-i otthonában került sor az előjátásra (vö. Menuhin/Unfinished Journey 164., Monsaingeon/Menuhin 90.). Henry Lax visszaemlékezésében kissé másként interpretálja az eseményeket: Léner Jenő házába teszi az események helyszínét, s – más forrásokból nem ellenőrizhető módon – magát a Bartók és Menuhin között lejátszott párbeszéd tolmácsaként tünteti fel vö. Bónis/Így láttuk 143.
 5. Bónis/Így láttuk 262. vö. Monsaingeon/Menuhin 90–92.

A szonátája ragyogó előadásának hallatán jó hangulatba került Bartók azonnal elfogadta a felkérést. Menuhin – emlékei szerint – rögtön szólódarabra gondolt:

It didn't have to be anything large-scale, I urged: I was not hoping for a third concerto, just a work for violin alone.⁶

A kompozíció többi paraméteréről (forma, időtartam stb.) valószínűleg ekkor még nem esett szó.

Az említett, 1943. november 28-i koncerten, a Carnegie Hall-ban a Bartók-szonáta mellett a hegedűművész Bach *C-dúr szólószonátáját* (BWV 1005) és Mozart *A-dúr szonátáját* (K 526) szólaltatta meg Adolph Baller közreműködésével.⁷ A hangversenyen megjelent Bartók 1943. december 17-én a következőket írta Wilhemine Creelnek:

Megtanulta még első hegedű-zongora szonátámat és newyorki előadásán, nov. végén előadta. – Akkor találkoztam vele először; valóban nagy művész, ugyanezen a hangversenyen játszotta még Bach C-dúr szonátáját kitűnő, klasszikus stílusban. Az én szonátám előadása is kitűnő volt. Ha igazán nagy művésről van szó, akkor nincs szükség a zeneszerző tanácsára és segítségére, az előadóművész maga is megtalálja a helyes utat.⁸

Menuhin Bach-tolmácsolása az új mű alakulására nézve meghatározónak bizonyult: Bartók néhány héttel később már abban a tudatban dolgozott a maga darabján, hogy annak adott esetben akár egy Bach-szólószonáta mellett/helyett kell helyt állnia egy hegedűest programjában.⁹

A kompozíciós munka helyszíne az észak-karolinai Asheville volt, ahová Bartók 1943. december 16-án az ASCAP költségén hosszabb egészségügyi kezelésre utazott. Ott-tartózkodása alatt először tudományos munkával foglalkozott: 1944. január 8-i levelében arról értesítette feleségét, hogy rendezte román népzenei gyűjtésének szövegeit, s hozzáfog tisztázásukhoz.¹⁰ Január 14-én tudatta Dittával, hogy új szerződést kapott kiadójától: a New York-i Ballet Theatre megegyezett a Boosey & Hawkes céggel egy Bartók-kompozíció nyomán létrehozandó színpadi mű ügyében,¹¹ s a produkció céljaira a mester elkészítette a *Concerto* zongorakivonatát.

Feltehetően csak utóbbi befejezése után kezdett hozzá a *Szólószonátához*. Asheville-ben évtizedek óta követett munkamódszerétől kényszerűségből eltérve, izolált munkaszoba valamint zongora nélkül,¹² fejben dolgozott, az arab népzenei gyűjtését tartalmazó *Arab gyűjtőfüzet* üresen maradt

6. Menuhin/Unfinished Journey 166., Monsaingeon/Menuhin 92.

7. Coonce/Genesis 5. vö. Tallián/Amerikában 254–257., Laki/Violin Works 139. Szerencsére a két művész hanglemezen is megörökítette előadását, mely egyike a darab legragyogóbb interpretációjának.

8. Blev 697.

9. Vö. Laki/Violin Works 139.

10. BBjr/Krónika 453.

11. BBjr/Krónika 453.

12. Vö. BBjr/Krónika 454. Bartók a *Concerto* zongorakivonatát egy látogatás során (dr. Dunn-nál) próbálta ki: ez is arra utal, hogy ashevillei lakóhelyén nem volt saját hangszere.

oldalain feljegyzett első ötleteit közvetlenül a folyamatfogalmazványban építve tovább.¹³ A 3. tétellel foglalkozott először, majd párhuzamosan dolgozott az 1–2. tételen. Utána tovább folytatta a 3.-at, végül megírta a 4.-et.¹⁴ A fogalmazvány tanúsága szerint a *Fugával* készült el legelőször (leszámítva a 80–84. ütemeket).¹⁵ Február 28-án feleségének jelentette az egyik tétel befejezését (valószínűleg a *Fugáról* van szó). A többi tétel (az 1. rekapitulációja, a 3. folytatása) ekkor még készülöben, a 4. tétel pedig elképzelhetően csak tervben létezett.

A következő levél március 10-én viszont már részletes utasításokat ad Dittának a tisztázat kópiáinak elkészítésére és Menuhinhoz küldésére vonatkozóan. A kompozíciós munka második, a megkezdett tételeket végigíró, illetve a 4. tételt befejező szakasza eszerint a február 28. – március 10. közötti időszakra esik. A *Szólószónata* tisztázata ifj. Bartók Béla szerint március 9-én és 16-án indult útnak New Yorkba, a tisztázat végén a március 14-i dátum olvasható:¹⁶ a darab második felét a már kész első rész postára adása után véglegesítette a zeneszerző.

A kompozíció befejezése után Bartók számára a legfontosabb kérdés játszhatóságára vonatkozott: megnyugtató válaszokat elsősorban Menuhintól várt. Menuhinhoz 1944 márciusában eljutott a kotta, s az első olvasás után valóban kételyei támadtak e tekintetben:

Meg kell vallanom, hogy amikor megkaptam a partitúrát, megrettentem. Nem mertem ugyan bevallani magamnak, de pár napig egyszerűen eljátszhatatlannak hittem.¹⁷

A művész azonban nem ismert okokból késlekedett a Bartók által annyira várt szakvéleménnyel, aki közben kiadóját is tájékoztatta a *Szólószónata* elkészültéről – erről egyébként Heinsheimer Pásztory Dittától szóban is értesült. Az üzletember azonnal érdeklődött a publikálás lehetőségei felől – Bartók azonban (aki ekkor még várta Menuhin választ) ismertette aggályait a mű játszhatóságával kapcsolatban, valamint közölte, hogy egy bizonyos időszakra az előadás jogát a megrendelő számára kívánja fenntartani. Menuhin válaszában késlekedése miatt azonban arra gyanakodott, hogy levele és a kotta elkeveredett a postán. Ezért április 6-án és 17-én újabb leveleket írt feleségének (utóbbiban még egyszer megkérte Dittát a *Szólószónata* postázására), április 21-én pedig Menuhinnek küldött egy, a márciusi küldemény kísérőszövegét megismétlő második levelet.¹⁸

13. Somfai/Kompozíciós módszer 70.

14. Somfai/Kompozíciós módszer 75–78.

15. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 76–77.

16. BBjr/Krónika 455. ifj. Bartók egy azonosítatlan levlérszletet is közöl, adalékként a *Szólószónata* komponálásához: „Kötelességemnek érzem, hogy ennek a kitűnő muzsikusnak írjak valamit.” Coonce tisztázta a kópiakészítés egyik érdekes mellékszálát: bár a Circle Blue Print Company kimutatásai elvesztek ebből az időszakból, fennmaradt a cég árjegyzéke. Ennek alapján az. ún. Ozalid (Blueprint) módszerrel készült másolat költsége 10 cent/oldal volt, feltehetően ezzel az eljárással dolgoztak, nem a költségesebb ún. photostatic módszerrel (50 cent/oldal) vö. Coonce/Genesis 81.

17. Monsaingeon/Menuhin 93.

18. Coonce szerint a levelek mellett ekként a kotta több példányát is megkapta Menuhin, aki a betanulás során két példányt biztosan használt is, Coonce/Genesis 85. vö. Monsaingeon/Menuhin 92.

Dear Friend:

about 6 weeks ago when I finished the solo-violin sonata written for you, I wrote you a letter and sent it to New York in order to have it forwarded to you. It seems that this letter went somehow astray, therefore I am going to repeat its main content.

I am rather worried about the „playability” of some of the double stops etc. On the last page, I give for some of them alternatives. In any case, I should like to have your advice. I sent you two copies. Would you be so kind as to introduce in one of them the necessary changes in bowing, and perhaps the absolutely necessary fingering, and return it to me? And also indicate the impracticable difficulties? I would try to change them.

The 1/4 tones in the 4th mov. have only colour-giving character, i.e. they are not „structural” features, and – therefore – may be eliminated, as I tried to do in the alternatives on the last page, which you may use if you don't feel inclined to worry about 1/4 tone playing. However, the best would be, if I could hear played both versions, and then decide if it is worthwhile to use these 1/4 tones.

I hope you are already back from Alaska (?), and wonder if you really are going to England? My adress will be Hotel Woodrow 35W.63 New York from Apr.28 on.

Yours, very sincerely

Béla Bartók

A levél tanúsága szerint a 4. tétel negyedhangos változatáról Bartók álláspontja még nem volt végleges, s a tisztázat végén bejegyzett alternatív megoldások mellett (Menuhin tanácsaira várva) további változtatások lehetőségét is fenntartotta. Mivel a művésztől továbbra sem kapott választ, 1944. április 27-én, New York-ba való visszaérkezését követően a játszhatóság ügyében végül Rudolf Kolisch-hoz fordult.¹⁹ Az érdekes epizódról a hegedűművész watertown-i (Massachusetts) otthonában, 1977. május 27-én Szász Tibor mikrofonja előtt adott interjújában számolt be: elbeszélése szerint a zeneszerző telefonon hívta fel, majd személyesen adta át neki a kottát. Kolisch – bevallása szerint – először megijedt, tisztában lévén vele, hogy Bartók pontosan ismeri a hegedű játéklehetőségeit, így nem értette, miért van egyáltalán szükség az ő szakvéleményére. Hamar rájött azonban (s ezt a zeneszerző is elismerte), hogy a darab egy másik hegedűs (Menuhin) számára íródott, s vele merültek fel kommunikációs problémák. A helyzetet úgy értelmezte, hogy Menuhin talán néhány részletet játszhatatlannak ítélte (nem tudhatta, hogy kollégája ekkor még nem beszélt Bartókkal), ami nem lepte meg, hiszen tapasztalatai szerint az új művekkel szemben az előadók gyakran hivatkoztak erre a körülményre – s ezért kérte fel a mester a darab „hegedűs szempontú” vizsgálatára. Kolisch teljes mértékben játszhatónak ítélte a művet.

19. Coonce/Genesis 85. vö. Lenoir/Sonate 213. Kolisch, mint a 20. századi zene elismert előadója, a Kolisch-vonósnegyes (1942-től a Pro Arte vonósnegyes) primáriusa többek között az 5. és a 6. *vonósnegyes* bemutatásával szerzett nagy érdemeket Bartók zenéjének megismertetésében. Az eset egyébként nem egyedülálló: Bartók 1938-ban, hasonló szituációban, a *Hegedűverseny* magánszólama ügyében Székely Zoltán késlekedése miatt fontolóra vette Zathureczky és/vagy Waldbauer bevonását a munkába. Erre végül nem került sor vö. Kenneson/Friendship 394.

1944. június 12-én kiadója értesítette Bartókot Menuhin a következő koncertszezonnra vonatkozó, a *Hegedűversenyt* és a *Szólószonátát* érintő terveiről. Mivel Heinsheimer úgy tudta, hogy utóbbi egy évig lesz Menuhin „birtokában”, a kiadás lehetséges időpontja 1945 nyarára esett. Rögtön meg is kötötte volna a szerződést – nem tudhatta, hogy Bartók hosszabb terminust szándékozott a megrendelő számára fenntartani.²⁰

Menuhin azonban nemcsak a kiadónak, hanem végre Bartóknak is írt, visszaküldve a tisztázat általa berendezett másolatát.²¹ A zeneszerző hosszú és részletes válaszeleveléből kiderül, hogy az eltelt időszakban maga is tovább dolgozott művén. (A dokumentumot lásd a következő oldalon.) Egyik passzusa továbbá arra utal, hogy Menuhin – igen kedvező visszhanggal – az ősbemutató előtt nyilvánosan előadta a mű egyik tételét.²² Menuhin néhány ponton mindazonáltal problémásnak találta a szólamot (ezt a tényt Bartók Kolisch-sal is közölte telefonon, a beszélgetés feltehetően valamikor június-júliusban történt, Menuhin válaszelevelének megérkezése után).

Bartók 1944. július 5-én Saranac Lake-be utazott, ahonnan október 5-én tért vissza New Yorkba. Október végén New Yorkban meglátogatta Menuhint, aki előjátszotta neki a művet.²³ A levelekben már tárgyalta kívül ekkor egyéb változtatásokról is beszélhettek: a *Szólószonáta* a hegedűs által sajtó alá rendezett, 1947-ben megjelent kiadásának az autográfától mutatott eltérései közül több erre az alkalomra eredeztethető. Menuhin így emlékezett a konzultációra:

I suggested very little, finding what he wrote possible if difficult, but for the technical suggestions I did make there were further thanks in further letters. We met again in November 1944, just before I gave the Sonata its first performance, to resolve some few problems. Briefly he commented on the suggestions I had made, his softness never belying his finality. When I asked him if he would alter one chord, he said, fixing me with that mesmeric gaze for a few moments: „No.”²⁴

Bartók a mű szövegének megváltoztatásától valószínűleg Kolisch szakvéleményétől is támogatva zárkózott el ilyen határozottan, aki szerint Menuhin (akkor még) nem volt túlságosan jártas a kortárs hegedűzene előadási gyakorlatában.

20. A levéllel kapcsolatban Coonce megjegyzi, hogy a) nem tudni, a benne említett 500 dollár az eredeti megállapodásban szereplő 1000 dolláros honorárium első részleteként, vagy ezen fölül értendő; b) a levélben ismeretlen kéztől a következő bejegyzés olvasható: „Not sent, telephone arrangement – 2 years exclusive rights”. A megjegyzés első fele esetleg arra vonatkozik, hogy az említett csekk nem volt benne a levélben? Menuhin később úgy emlékezett, hogy kifizette Bartóknak a teljes összeget, de a körülményeket már nem tudta felidézni (vö. Bónis/Így láttuk 265.). A különböző visszaemlékezésekből egyébként a *Szólószonátára* vonatkozó szerződésről meglehetősen homályos kép bontakozik ki, az sem biztos például, hogy létezett-e egyáltalán valamilyen írásos megállapodás Bartók és Menuhin között.

21. Monsaingeon/Menuhin 93.

22. Ez az előadás feltehetően Menuhin egyik alaszakai, a 2. világháborúban résztvevő amerikai katonák számára rendezett hangversenyen történt. A művész sajátos misszióknak tekintette ezeket a koncerteket, melyeken a legmagasabb színvonalú zenét játszotta nagyon vegyes kulturális háttérrel rendelkező közönségének (vö. Menuhin/Unfinished Journey 154–155.). A levél magyar fordítása Blev 702–703.

23. BBjr/Krónika 458–459.

24. Menuhin/Unfinished Journey 167.


June 30, 1944

Dear Friend,

many thanks for the minute work you have spent in fingering and bowing of the sonata, and for everything else you have done. As for the exclusivity, I think one year is a too short period, and I would offer you at least two years. – It is only from your letter I learned about that concert plan: Mr. Heinsheimer did [not] want to tell me as long as it is not fixed. Now, of course, we talked over the program; it will be a wonderful evening.

Here follow my answer to your questions.

1st mov., bar 43. Of course the whole chords are meant to be pizz.


“ “ bar 66. The sixth note is  .


IVth mov. bar 347¹. The last but one note should be $b\flat$; mea culpa.


The IIIrd mov. can be played entirely with mute. And how would it be altogether without mute?

I am very glad to hear that the work is playable. But I am still concerned about certain positions. Are not the bars 99-100 in the 1st mov. too high? I mean whether they sound well in such a high pitch? If not then I could find another solution.


Would you mind a few changes (very few)? I made the following slight changes:


1st mov., bars 17,18,23; the pizz chord should be  ;


bar 42; the last note changed into 


bar 53; the 2nd chord should be  (this was the original form, then I thought it is

unplayable. But now it appears not to be too difficult)

1st mov., bars 84-86. Would it not be better to have in the lowest part always  ? (This was the original form). It may be up to you to decide this question.

2nd mov., bar 62. The 3rd quaver should be 

4th mov., bars 101-105² should be 

“ bar 353³: 

That is all. And I promise you to make no more changes, except for your suggestions.

Your account of the reaction of that Alaska crew to my sonata movement is quite amazing. I would would [sic] never have expected this.

I had a good time in Asheville. However, my health is not as good as it should be, the doctors still tamper with me; they say something is wrong with my spleen, with my blood corpuscles, with this, with that . . . heaven knows what is wrong with me (surely not the doctors). Let us hope for the future.

July, August and Sept . I am spending at Saranac Lake, N. Y. (32 Park Avenue.), and will then again return to New York.

Yours, very sincerely

BÉLA BARTÓK

1 Correctly bar 348

2 Correctly bars 302-6

3 Correctly bar 354

A hegedűművész kérései ugyanakkor a betanulás során a zeneszerző és műve iránti egyre növekvő odaadás és mély megértés fényében értelmezendők:

[...] munkához láttam, és hamarosan felfedeztem, hogy nemcsak hogy elsőrangúan játszható darab, hanem valójában egy egészen új nyelvet teremt a hegedű számára, mert Bartók mélységesen értette a hangszert, sokkal több fantáziával bánt vele, mint egy szegény hegedűs, a maga korlátozott képzelőerejével. [...] Javasoltam ugyan itt-ott néhány változtatást, de nem akartam egy hegedűs csip-csup szorongásaival terhelni, sem pedig bevallani a bizonytalanságaimat. Ellenkezőleg, azt akartam, hogy a szelleme szabadon teremtsen meg azokat a legbonyolultabb kombinációkat is, amelyeket a képzelete diktál. Egyébiránt meg vagyok győződve róla, hogy Bartók, a zenei absztrakcióra való lenyűgöző hajlama ellenére – ebben is nagyon hasonló volt Bachhoz – semmi olyat nem írt hegedűre, amelyhez előbb ne képzelt volna el egy konkrét ujjrendet, egy megvalósítható technikai megoldást.²⁵

Az előjáték során végül megegyezés született a szövegről (erről Bartók Kolisch-t is értesítette), jóllehet a zeneszerző ezután sem tekintette befejezettnek a darabot, mint ez Bartók Péternek az eseményről szóló beszámolójából kiderül:

Eljátszotta nekem a hegedű szólószonátát, bár még nem tudja egészen tökéletesen. Nagyon jó volt, hogy ezt megtette, mert kiderült, hogy sok javítanivaló volt rajta (részemről). Körülbelül 4 óra hosszat tárgyaltunk. Most úgy látszik, rendben van a dolog, és – habár nehéz – de mégis simán játszható.²⁶

Az ősbemutató 1944. november 26-án, a New York-i Carnegie Hallban mindazonáltal Bartók számára tökéletesen kielégítő eredménnyel járt. Wilhemine Creelnek írta:

Van egy új munkám: egy szonáta csak hegedűre, melyet Asheville-ben írtam Menuhin számára. Nov. 26-án játszotta New York-i fellépése során, csodálatos előadás volt. 4 tételből áll és kb. 20 percig tart. Félttem, hogy túl hosszú lesz, képzelje: 20 percen át csak a hegedű szól. De egészen rendben volt, legalábbis az én számomra.²⁷

A premier sajtóvisszhangja rendkívül vegyes. A kompozíció hallatlan technikai nehézségeit a kritikusok azonnal észlelték – zenetörténeti jelentőségét azonban már kevesebben ismerték fel. A kiérlelt prekonceptiókkal a koncertre érkező recenziókat semmi nem bírhatta rá Bartók zenéjéről alkotott véleményük megváltoztatására; másoknak sikerült valamelyest beljebb hatolni az új mű világába. Egynémely esetben kérdéses már a recenziók szakszerűsége is: a *Szólószonáta* értelmezése

25. Monsaingeon/Menuhin 93.

26. Bartók Péter. *Apám* (Budapest: Editio Musica, 2004), 288. Menuhin előbb idézett visszaemlékezésében 1944 novemberét jelölte meg a találkozás időpontjaként, ennek azonban ellentmond Bartók az eseményről beszámoló levelének októberi 31-i datálása.

27. Blev 711., vö. Menuhin/Unfinished Journey 167., Bónis/Így láttuk 85.

meghaladta egyik-másik „szakember” kompetenciáját. Az előadáson mindenesetre ezúttal semmi nem múlt: Menuhin személyében a darab optimális tolmácsolót kapott.

Menuhin úgy játszotta a Bartók-szonáta négy tételét, mintha hinne bennük, a mű azonban olyan szerző üzenete, aki csak kísérleteinek közepén tart, s nem felfedezésének összegezésénél. Az első tétel konszonáns indítását csak ugródeszkaként használja a megszokott disszonanciákhoz, amelyek egy része vonzó, más részük „saját farkát kergető kutya”-anyag. A következő fuga brutális, témájával együtt. A Melódia gyönyörű és alkalmat ad Menuhinnek üveghangjai csillogtatására. A Presto címe lehetne: egy dongó bolondozásai; nyitószakasza erősen emlékeztet e rovarra, folytatása oly szabados, mintha még a dongóval sem törődne.

(*Brooklyn Eagle*, 1944. november 27. – Miles Kastendieck)²⁸

A Bartók nem volt különösebben izgalmas ügy, bár a darab sok vonása ismerős korunk e tagadhatatlanul jelentős komponistájának más műveiből. Nem akadnánk fönn azon, hogy a nyitótétel alig emlékezett a chaconne-ra, holott címe szerint a típushoz tartozna, sem azon hogy a második tételben nem hallottuk a belépéseket, amelyek alapján a tételt fűgának nevezhetnénk; ezek a mellékes hiányok a Bartók zenéjére általában jellemző, mindent átjáró rapszodikus formálás következményei. A harmadik szonáta ízléses, hangszerszerű, és hangzásában kellemes mű, de nincs profilja.

(*New York Sun*, 1944. november 27. – Arthur V. Berger)²⁹

Bartók szólóhegedű-szonátája telve van ragyogó hangzási effektusokkal és nem szűkölködik zenei tartalomban.

Mint a szerző legtöbb hosszabb műve, kissé töredezett ez is. Ideges kromatikája folytonosan kibecsavargatja hangnemi fókuszát, azt a benyomást keltve, mintha állandóan és alapos ok nélkül modulálna. Nyugtalan a ritmusa is. Hol békés, hol rángatózó, de a kettő közötti átmenetet nem ismeri; ennek következtében a kontrasztok, amelyek megfelelő kidolgozás esetén drámai erejűek lehetnének, csak a szaggatottság benyomását keltik.

A szolid dallami anyag és a hangszeres effektusok bősége kiegyensúlyozottabb formálást érdemelt volna. Kevéssé szeszélyes megmunkálásban a mű inkább szólna annak, ami voltaképpen: egy nagy modern mester érett művének. Ehelyett, invenciózus tartalma és nagyszerű megoldásai ellenére, kényelmetlenül és teljesen szükségtelenül a „múlt idők” modernségére emlékeztet.

(*New York Herald Tribune*, 1944. november 27. – Virgil Thomson)³⁰

Bartók szonátája modern mű, kifejezőereje és disszonanciái egyképp szélsőségesek. [...] Bartók mind a négy tételben a Bach-korabeli formákat követi; műve mégis modern és kortalan, első hallásra nem árulja el formai kötöttségeit.

(*New York Staatzeitung und Herald*, 1944. november 27. – Henry Marx)³¹

28. Tallián/Amerikában 261–262.

29. Tallián/Amerikában 263.

30. Tallián/Amerikában 262.

31. Tallián/Amerikában 263.

Az elsőkiadást előkészítendő az ősbemutatót követően Menuhin meghívta magához Bartókot Kaliforniába. Invitálását a zeneszerző nagy örömmel fogadta el, utóbb azonban – egészségi állapotának romlására hivatkozva – sajnálattal vissza kellett utasítania. A lemondó levélből azonban kiderül, hogy már nem készült jelentős változtatásokra:

Sajnos azt a hírt kell közölnöm, hogy nem mehetünk Kaliforniába! [...] El sem mondhatom, mennyire sajnálom. Annyi zenei tervem volt ott tartózkodásommal kapcsolatban. Ez most mind szertefoszlik. És ami még rosszabb, Ön rendszerint itt keleten annyira el van foglalva az évad folyamán, hogy még néhány nyugodt órája sincs a dolgok megbeszélésére. Akármint is legyen, meg kell próbálnunk, hogy a következő télen valahol megbeszéljük a szólószónáta végleges formáját; szerencsére nem sürgős. Nagyon örülnék, ha tudna nekem írni angliai tartózkodásáról, terveiről a következő évadra, mikor lesz New York-ban stb.³²

Bartók 1945. június 30-án Saranac Lake-be utazott feleségével, augusztus 30-án tért vissza New Yorkba – utolsó befejezett művének története kevesebb, mint egy hónappal később pedig már alkotója nélkül folytatódott tovább.

Menuhin a következő években a világ számos pontján játszotta a darabot: a világháború befejeztével egyik első hangversenykörútja Budapestre vezetett, ahol hatalmas, több koncertre elosztott műsorában természetesen kiemelt helyet kapott a *Szólószónáta*. A magyarországi bemutatót (1946. június 27.) óriási érdeklődéssel várta a zenei élet – az eseményt Kodály költői szépségű sorokkal vezette fel:

Yehudi Menuhin elsőnek jelentkezett az itt megfordult világhíró művészek közül. Nem várta meg, hogy mi hívjuk, mikor már minden rendben van, hanem felajánlotta segítő kezét, részt akar venni az újjáépítésen. Nemcsak a művészeknek szánt anyagi segítséggel. Ezzel arra figyelmeztet, hogy a művészek nemcsak szóval, tettel is kell segíteni.

De még nagyobb jöttének szellemi és erkölcsi jelentősége.

Egyrészt azt jelenti, hogy Magyarország lassanként mégiscsak újra bekapcsolódik a művelt világ vérkeringésébe, amelyből annyi évig ki volt rekesztve.

Másrészt azzal, hogy siet nekünk bemutatni Bartók neki írt ismeretlen művét: elvesztett nagy emberünk szellemét hozza vissza.

Azt kérde ez a szellem: van-e talpalatnyi száraz föld vízőzön-pusztította országunkban, ahol leszállhat megpihenni, vagy vissza kell repülnie Noé bárkájába?

Sorsunk függ attól, mit felelünk rá.³³

A recenzensek az amerikai kritikáknál természetesen jóval kompetensebben, a remekműnek kijáró tisztelettel fogalmaztak:

32. Blev 713–714, vö. Monsaingeon/Menuhin 92.

33. Kodály Zoltán/Visszatekintés II 395.

Yehudi Menuhin [...] Bartók Bélát önkéntes amerikai száműzetésében anyagilag támogatta azáltal, hogy hegedűművet rendelt tőle hatalmas tiszteletdíj fejében. Ez a mű a szólószonáta, amely a Zeneművészeti Főiskola roskadásig megtelt nagytermében csütörtökön este jutott el magyar bemutató előadásához.

Megrendítő mű ez! Mély betekintést nyújt a honvesztett mester lelkvilágába. Négy tétele közül az első kettő a megrendelőt és kívánságait akarja jó igyekezettel és káprázatos bravúrral kiszolgálni. De a lassú harmadikat magának írja és sírja Bartók Béla. A keserű honvágy Melódiája ez az édesbús tétel. Fájó sebből fakadó őszirózsa...

(*Népszava*, 1946. június 29. – Jemnitz Sándor)³⁴

Amikor a Zeneakadémia szellemileg és fizikailag egyaránt izzó levegőjű nagytermében Yehudi Menuhin vonójának érintésére felcsendültek Beethoven híres Kreutzer-szonátájának első akkordjai, rögtön éreztük, ez a hegedülés mesteriskolája. A zenei magas-feszültség szikrái azonban a második műsorszámban pattantak és villantak a legtüneményesebben. Bartók Béla egyik legutolsó művét hallottuk: a Yehudi Menuhin kérésére és számára írt Hegedű-szonátát. A négytételes hatalmas alkotás, amely csodálatos, merész és új virtuozítások sokaságára ad az előadónak lehetőséget, bámulatos teljességgel bontja ki és sorakoztatja fel a hegedű lelkében szunnyadó hangszíneket. Belső tartalmát tekintve pedig: a legmélyebb, legemberibb Bartók-művek egyike. A Tempo di Ciaccona című első tétel szaggatott és kemény ritmusai, fel-feltörő, elsőprő, lendületes vonalai között bizony nem tudtunk szabadulni attól, hogy ne érezzük meg a közelgő halál sejtését idéző melankóliát. Igaz, az utolsó tétel Prestójában a régi Bartók tánc tételek életteli ütemei lüktettek, robbantak és száguldottak.

(*Szabad Szó*, 1946. június 29. – Járdányi Pál)³⁵

Az Erwin Stein közreműködésével sajtó alá rendezett, 1947-ben publikált elsőkiadással párhuzamosan Menuhin ugyanezen év júniusában, Londonban a kompozíció első lemezfelvételét is elkészítette az EMI cégnél. Ezt a bejátszást két további követte (szintén az EMI gondozásában), dokumentálva koncepciójának változását: tíz évvel később, 1957 októberében, majd szűk két évtizeddel később, 1974–75-ben újra a mikrofonok elé állt, hogy egyre érettebb, kiforrottabb értelmezésben rögzítse a hegedűirodalom e korszakos remekművét.

34. Lampert Vera szerk. *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973) 389.

35. Berlász Melinda szerk. *Járdányi Pál összegyűjtött írásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2000)

Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124)**Forráshelyzet**

Mivel a *Szólószonáta* zongorás előkészítésének szokásos munkafázisa a megfelelő hangszer hiányában Asheville-ben elmaradt, a rendesnél nagyobb szerepet kapott a témák fejben való kidolgozása, majd koncentrált írásos továbbfejlesztése; az elsőkiadás munkálataiban, a mű végleges formájának rögzítésében Bartók betegsége, majd halála miatt pedig már nem vett részt. A forráslánc így az 1939 utáni időszakban Somfai László által tipikusnak mondottal¹ összehasonlítva elején-végén egyaránt módosult: 1) a téma-vázlatok közvetlenül épültek tovább a fogalmazványban; 2) az elsőkiadás realizálása a megrendelőre, Yehudi Menuhinra illetve Erwin Steinre, a Boosey & Hawkes kiadó lektorára maradt.

Vázlat és fogalmazvány:

PB 81FSS1 / Vázlatok és folyamatfogalmazvány (teljes), az *Arab gyűjtőfüzet* 37–64. oldalán; egy fűgatótema a *Török gyűjtőfüzet*ben PB 80FSS1 95. p.

A kompozíciós munka koncentrált voltára utal, hogy a szöveg (viszonylag kevés javítással) már ebben a munkafázisban kialakult (kivéve a 4. tétel a tématerületek átrendezése utáni végleges formáját).

Tisztázat és tisztázat-verziók:

PB 81VFC1 / Autográf lichtpaus tisztázat, 10 pp.

Az autográf tisztázatban a 4. tétel már végleges formájában látható.

PB 81VFC4 / Bartók munkapéldánya, javított lichtpaus tisztázat megjegyzésekkel, 10 pp.

Néhány kisebb, a szövegre és az előadásmódra vonatkozó javítás.

1. Somfai/Kompozíciós módszer 31.: 1) témafeljegyzés, memo-vázlat 2) fogalmazvány 3) autográf lichtpaus-tisztázat 4) javított korrektúralevonat 5) autorizált elsőkiadás.

PB 81VFC2 / javított lichtpaus másolat, Menuhin első megjegyzéseit tartalmazó példány, 10 pp.

A bejegyzések mindenekelőtt az előadásmódra vonatkoznak. A szövegben egy javítás fedezhető fel: az 1. tétel 100. ütemében, a 3. negyeden álló g-esz-b akkord alsó hangja előtt „#?” megjegyzés áll.

BBA 2410 / javított lichtpaus másolat, játszópéldányként montírozva, R. Kolisch példánya, 10 pp.²

Kolisch az összetartozó szövegrészeket praktikusán egymáshoz ragasztotta, a tételek előadása közbeni lapozást elkerülendő. Az 1. tétel játszópéldánya három, a 2. tételé kettő, a 3. tételé egy, a 4.-é újra három oldalas.

Igen kevés ujjrend és vonásnem; további bejegyzések ugyanakkor az első két tétel alapos analíziséről tanúskodnak. Az 1. tétel első üteme felett *a*); a 3. ütem harminckettedei alatt *b*); a 7. ütem szextmenetei felett *c*) jelzés azonosítja a fontos motívumokat. A 17. ütem előtt **B**, a 32. ütem felett **C** jelzés szolgál a tématerületek megjelölésére (a szimbólumokat a folytatásban is kapcsolva hozzájuk).

A 2. tételben a fuga-analízis hagyományos terminus technikáit alkalmazza Kolisch: az 1. ütem felett *Exp.* megjegyzés utal a téma bemutatására; az 5. ütem felett *c* (= contrasubjektum), a 21. ütem felett *Int* (= intermezzo). A 37. ütem físz hangja felett *Th* (= téma). A 44. ütem végén *Inv* (= inverz) utal a téma megfordítására. Az 51., 63. és 85. ütem felett újabb *Int* (= intermezzo).

Próbajelek szolgálják a kottában való gyors tájékozódást, Kolisch bekarikázással jelölt fontos pontokat, crescendo-villát írt be, tagoló- és levegővétel-jeleket pedig azok meghosszabbításával nyomatékosított.

A 3. tétel 30. ütemében, a tempójelzés alá zárójelben $\text{♩} = ca. 100$ utasítás került.

Kolisch-példány másik változata: magángyűjtemény

Játszópéldány:

BBA / Menuhin játszópéldánya, 10 pp.

A tisztázott másolata, zsúfolva Menuhin ceruzás jegyzeteivel. Az ujjrendek és vonásnemek mellett, melyek az általa berendezett elsőkiadásban is megjelennek, jó néhány olyan bejegyzés is található a kottában, melyeknek később már nincs nyoma. Akad közöttük a Kolisch-példányban láthatókhöz hasonlóan analitikus természetű: például számos kapcsos zárójel utal összetartozó motívumokra, azok

2. A Kolisch-példányra vonatkozó információkkal kapcsolatban vö. a művész 1977. május 27-én Szász Tiborral készített interjúját, részletesen a Keletkezéstörténet-fejezetben.

belső tagolására. Találni példát a szokatlan harmóniai összefüggések megértését (és előadását) segítő praktikus jelzésekre, illetve az előadásmódra utaló bejegyzésekre is. A szöveges megjegyzések kevésbé a szerkezetre, inkább az előadásmódra vonatkoznak: például *improvisatory*, *leggiero*; a *Melodia* 1. üteme felett a hangzáskép tisztaságára *not too much vibrato* utal. A 4. tételben a 49. ütem javítva 50.-re: Menuhin ettől kezdve minden sor elején következetesen korrigálja Bartók elhibázott ütemszámait.

Az ősbemutató formája:

Bartók és Menuhin 1944 őszén, New York-ban több órás megbeszélés során alakították ki a mű az 1944. november 26-i premieren hallott formáját, mely feltehetően az elsőkiadáshoz állhatott a legközelebb.

Metszőpéldány:

PB 81VFC3 / Az elsőkiadás (1947) metszőpéldánya, Menuhin közreadása, kiadásra Erwin Stein készítette elő.

A kottát tartalmazó dosszié első lapján *Asheville N.C. 1944, február közepe – március 14.* olvasható. A példány 6. oldala (a *Fuga* vége és a *Melodia* első fele) hiányzik, legkésőbb 1953-ig elveszett. A metszőpéldányban jó néhány, a Menuhin-játszópéldányba bejegyzett variáns megtalálható, *ossia*-ként kikottázva. A kottaszöveg újjrendekkel és vonásnemekkel gondosan berendezve.

Elsőkiadás:

Menuhin és E. Stein gondozásában, Boosey & Hawkes 15896 – 1947, copyright 1946

Az elsőkiadás Menuhin újjrendjeinek és vonásainak közlésével alaposan előkészített szöveget ad a *Szólószónáta* előadására vállalkozó hegedűsök kezébe. Nem hibátlanul: néhány feloldójel hiányzik, s a kotta kétséges hitelességű részleteket is tartalmaz.

1. tétel

A 44. ütem *ossia*-ja a nyaktörő nehézségek ügyes és praktikus áthidalása, bizonyos akusztikai „csalás” árán: az ujjizületeket kifacsaró eredeti felrakást az üres húrok beiktatásával teszi játszhatóvá. Valószínűleg ez az a részlet, melyre Menuhin a *Szólószónátát* előkészítő konzultációra

visszaemlékezve úgy hivatkozott, mint Bartók „makacsságának” dokumentumára. A zeneszerző természetesen a szólamvezetés miatt ragaszkodott az eredeti írásmódhoz: az általa megadott, az E-húr magas fekvésében játszandó frázishoz kizárólag üres húrokat társító *ossia* harmóniai szempontból nagy kompromisszum – Menuhin nem is veszi bele kiadásába, helyette a saját, praktikus ujjrenddel ellátott változatát közli. A 43. ütem c-hangjait oktávban játszatja: talán Bartókkal egyeztetett erről, ezért nem *ossia*-ként adja meg.

A 49–50. ütemek szövegváltozása oly léptékű, hogy tárgyalásával a mű elemzésének kell foglalkoznia. A 96. ütem előtt bejegyzett levegővétél-jel elhagyása minden bizonnyal figyelmetlenség; ahogy talán a 99–100. ütem *ossia*-jának negligálása is (igaz, utóbbira a tisztázat végén kottapélda nem, csak szöveges megjegyzés utal).³

Wilheim nagy súllyal tárgyalta a frazeálást érintő változtatást a 131–135. ütemben: a harminckettedek rákötése az előttük álló hosszabb hangra (131. és 133. ütem), valamint a 134. ütem frázisának felbontása három vonásra Bartók hol beszédesebb, hol simább vonalvezetését indokolatlanul látszik megtörni.⁴ Menuhin előadása azonban vélhetően meggyőzte Bartókot: ráadásul a vonást itt az ujjazat is kiegészíti, melyre Wilhelm nem utal. A 133. ütem végén a hegedűs valóban egy vonóra veszi az átkötött nyolcadot és a harminckettedeket, de míg az előbbi az A-, az utóbbiakat a D-húron játssza, tehát hangzásban jobban elkülönülnek egymástól, mintha megfordítaná a vonó irányát. A zeneszerzőnek aligha lehetett oka panaszra: hangszínben kapta meg azt a változatosságot, amit a vonókezelés elvett, így hozva létre a kapcsolatot a 133–134. ütemek között. Ráadásul a 133. és 135. ütemek hasonló motívumai egyaránt a D-húr meleg hangszínét kapják.

2. tétel

A *Fuga* szövege a nyitótételnél jóval kevesebb s kevésbé koncepcionális variánst hoz. Az 59. és a 62. ütemben mindazonáltal Menuhin megad két *ossia*-t, melyeknek nyoma sincs a Bartóktól származó forrásokban: mindenekelőtt a szólamvezetést megkönnyítő, a szöveget elvékonyító második érdekes. A 65. ütem rendkívül izgalmas *pizzicato*-állására ugyanakkor nem jelzi a Bartók által kidolgozott *ossia*-kat: Bartók Péter kiadásában természetesen ezek benne foglaltatnak. A 69. ütemben – s majd a 92–94.-ben is – Menuhin javasolja a fúgatéma oktávfogásokkal való megerősítését – ám a zárójel arra utal, hogy talán a zeneszerzővel nem egyeztetett, a hangzást erőteljesebbé tevő saját opciókról van itt szó.⁵ Ugyanakkor mégsem Bartóktól függetlenül: a tétel záróütemeiben, a témafej felcsapó c-esz kisterc-motívumának előadásában a zeneszerző engedélyezte az oktávfogásokat, a következő megjegyzéssel: „*if it sounds better. However, I would prefer the 1st version, if it can be done ffff.*”

3. Wilhelm/Szólószónáta 15.

4. Wilhelm/Szólószónáta 15–16.

5. Menuhin egyébként nemcsak itt él vele: az 1936–39-es *Hegedűverseny* zárótételében a 296. ütem crescendáló motívumát ugyancsak oktávfogással erősíti meg.

Menuhin innen nyerhetett bátorítást a fűgató téma játékmódjának megváltoztatására a tétel korábbi szakaszában.

A 72. ütem első, *pizzicato* játszandó nyolcadát Bartók az alsó három húron egyszerre tervezi megszólaltatni – az ujjak meglehetősen nyújtásával járó, a részlet tempójában felettebb kockázatos ujjrendet Menuhin praktikusán két húrra ülteti át.

3. tétel

A *Melodia* esetében a szöveget érintő lényeges változtatásokra nem került sor. A legmarkánsabb közreadói döntésnek az 1., 3. és 14. ütemben a vonózás megváltoztatása tűnik: Bartók az egész ütemeket egy vonóra vevő nagy íveit Menuhin kettéválasztja. A 64. ütemben megjegyzés nélkül, Bartók Péter által zárójelben bejegyzett tizenhatod-szünetek kérdésében (mindketten eltérnek Bartók szövegétől) nehezen támadható Wilhelm András érvelése, aki a zeneszerzőt követve nem szünetek betoldásával, hanem az ütemelőző megváltoztatásával értelmezné a motívumok felhalmozódását.⁶

4. tétel

A Menuhin-kiadást illető legnagyobb kritika a *Presto* negyedhangos verziójának negligálása volt. Rudolf Kolisch visszaemlékezése szerint Menuhinnal személyesen beszélt erről a kérdéstről, s kollégája elismerte felelősségét.⁷ Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy Bartók ehhez a formához egyfelől 1944. április 21-én írott, idézett levelében írásban, másfelől szóban is hozzájárult, ahogy ezt egy Menuhin-interjú is megerősíti:

És mi az ok, hogy Ön, a mű sajtó alá rendezésekor nem adta ki a negyedhangos verziót?

A kromatikus részt? Részben az, hogy egyszerűen nem volt időm megtanulni és eljátszani magamnak. Bartók választási lehetőséget adott nekem a két verzió között. Megpróbáltam a negyedhangos verziót, de túl nehéznek bizonyult. Elismerem: bele kellett volna tennem a nyomtatott kiadásba – de mindenkinek elküldtem, aki kérte. A dolog az én hibám, a teljes kéziratot kellett volna kiadnom. De minden nagyon gyorsan történt, ez az egyetlen mentségem. S azután úgy maradt, ahogy játszottam. Megkérdeztem Bartókot: van-e kifogása ez ellen? *Nem, nem, játssza csak nyugodtan úgy.* Hát sohasem próbáltam a negyedhangos verziót, és igazából soha sem hallottam.⁸

Első olvasásra talán lelkiismeretlenséggel is megvádolhatnánk a művészt, aki félvállról vesz egy fontos koncepcionális kérdést, de ne feledjük: a II. világháborút követő időszakban, 1945–47 között

6. Wilhelm/Szólószónata 16.

7. Vö. a művész 1977. május 27-én Szász Tiborral készített interjút.

Menuhin – mintegy jószolgálati nagykövetként – hangversenyek tucatjait adta koncentrációs táboroktól kezdve Európa a harcoktól éppen felszabadult nagyvárosainak hangversenytermeiig, s nem utolsósorban erre az időszakra esik első házasságának felbomlása, a második megkötése.⁹ E mozgalmas hónapoknak csak egyik eseménye volt a *Szólószonáta* kiadása, így alapos filológiai munkára sem elégséges ideje, sem energiája nem juthatott.

A negyedhangos verzió negligálására vonatkozó döntés Menuhin részéről elég korán megszületett: játszópéldánya tanúsága szerint ugyan elkezdett foglalkozni vele, de az ujjrendek beírása a 8. ütemben megszakad, az ősbemutatón, későbbi hangversenyein és mindhárom lemezfelvételen a félhangos verziót játszotta. Érdekes a „mindenkinek elküldtem, aki kérte”-kitétel: minden bizonnyal a kézirat másolatait továbbította kollégáinak. Ugyanakkor a negyedhangos verzió ügyében erős kritikával élő Kolisch is beszámolt róla, hogy a nála lévő tisztázat-kópia alapján (melyet a Dennijs Dille vezetett budapesti Bartók Archívumnak, egy másolatát pedig a bostoni New England Conservatory of Music könyvtárának adott át), maga is több további példányt készíttetett az érdeklődő hegedűsöknek, melyek közvetítésével a negyedhangos verzió már jóval Bartók Péter kiadása előtt szélesebb körben is ismertté vált.¹⁰ Ove Nordwall és Peter Petersen a finálét tárgyaló dolgozatai is ezen kópiák alapján készültek.¹¹

A negyedhangos verzió elvetésén túl is akad azonban egy-két tárgyalandó *Presto*-részlet: a 33–35. ütemben Bartók elhagyta a kötőívet a fel-le fel hullámzó 16-od csoportok felül – Menuhin *per analogiam* természetesen pótolja. Wilhelm a hegedűs pártján áll,¹² s valóban: a külön vonóval való előadás teljesen indokolatlan.

A 354–355. ütem az elsőkiadásban (a kéziratnak megfelelően) 16-od kvintolákat hoz, jóllehet Bartók 1944. június 30-i levelében nyolcad-kvintolára kérte javítani a kérdéses helyet: egyértelműen a zeneszerző verziója a helyes.

A 412–414. ütemekben újabb (praktikus okokra visszavezethető) változtatás: Menuhin a melléktéma reprimát következtesen D- és G-húr magas fekvéseibe helyezi (az eredeti kötőíveket emiatt kettébontva: a húrok az ujjazat miatt sokszorosára növekedő ellenállása miatt szükséges is a lendületesebb vonózás), s a frázis utolsó két hangja természetes üveghanggal szólal meg, a tisztázat mesterséges üveghangjai helyén.

Az utolsó kérdés a 415–418. ütemek játékmódjára vonatkozik: a tisztázatban a záróakkordra vezető skálafutam (leszámítva az utolsó négy tizenhatodot) külön vonóval játszandó. Az elsőkiadás (igaz: zárójelben) két legato-ívvel rendezi be ezt a helyet, ez be is épült a mű előadói hagyományába. Itt azonban ismét az eredeti vonózás a jobb: a *pianissimo*-tól a *fortissimo*-ig ívelő *molto crescendo* effektusához adekvát a „felpörgő”, keményen pattogó *spiccato*.

8. Bónis/Így láttuk 265.

9. Monsaingeon/Menuhin 85–90. vö. Wymer, Norman. *Yehudi Menuhin* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966) 74–88.

10. Vö. a művész 1977. május 27-én Szász Tiborral készített interjúját.

11. Vö. Nordvall/Sonata, Petersen/Sonata.

Bartók Péter Urtext Edition kiadása (Hawkes & Son Ltd. London – 1994)

Bartók Péter kiadása a tisztázott szövegén alapul, kizárólag a Bartók által megadott *ossia*-k és előadási jelek közlésével. Legnagyobb értéke, hogy a finálé negyedhangos verzióját megismertette a nyilvánossággal; a Nelson Dellamaggiore és Kolja Lessing konzultációjával létrejött kiadvány mindazonáltal nem valódi Urtext-kiadás: a Bartók-szöveg hiánytalan közreadásának szándéka vezeti, e törekvés azonban néha nem párosul a szükséges kritikai éberséggel.¹³ Egyáltalán nem számol a Menuhin-folytatott konzultációk eredményeképpen esetlegesen a szövegbe került autentikus részletek lehetőségével: nem kizárható, hogy az elsőkiadás egy-két ponton közelebb áll Bartók végleges koncepciójához.

12. Wilhelm/Szólószónata 16.

13. Például a 110. ütemben a második cisz feletti III, a harmadik-negyedik felett látható III-II számokat félreértették a kiadók: Bartók azt akarta jelezni, hogy a kérdéses hangokat több húron, de választható módon lehet játszani, kihasználva a hangszínek változatosságát – Bartók Péter viszont úgy értelmezte a jelzéseket, mintha a kérdéses hangokat két-három húron *unisono* kellene megszólaltatni, mely gyakorlatilag megoldhatatlan.

Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124)

Elemzés

„A Szólószonáta kulcsa Bartók és Bach találkozása” – foglalta össze Kroó György a művel foglalkozó szakirodalom egyik alaptézisét.¹ Bartók utolsó befejezett kompozíciója ugyanakkor az életmű egészével való kapcsolat áttekintésére is ösztönöz: elsősorban annak a különös ténynek a vizsgálatára, hogy az amerikai évek más darabjaihoz képest mennyire más hangot üt meg a darab. Szintén Kroó írta:

Az előző kompozíciókhoz a zeneszerzői stílus folyamatosságán túl szinte semmi köze nincs. Olyasmit sejtet meg Bartók művészetében, ami a III. zongoraverseny és a Brácsaverseny után következhetett volna el. [...] A Szonáta útja talán a VII. kvartettben folytatódott volna...²

A zeneszerzői műhely belső fejlődése és Bartók a műben a zenetörténeti kánonnal folytatott izgalmas diskurzusának értelmezése új szempontokkal gazdagítja az analízist. A két megközelítés akár ellent is mondhat egymásnak – ahogy Peter Petersen fogalmazott:

In formaler Hinsicht gehen die Sätze eigene Wege, die eher auf Bartóks Formprinzipien seit dem 4. Streichquartett denn auf Bach zurückverweisen.³

E két alapvető fontosságúnak ítélt gondolat kibontása azonban nem nélkülözheti a műfaj specifikus voltából fakadó problémák feldolgozását sem. A *Szólószonátával* foglalkozó dolgozatok a hangszerkezelés vizsgálatában általában a hegedűjáték 19. század végéig elért szintjét tekintették alapnak⁴ – a 20. századba lépve azonban a repertoár sokféle egyéni törekvés olvasztótégelye e tekintetben, a romantika – elsősorban Paganini nevével fémjelzett – technikai arzenálja számos új elemmel bővült. A legszembeütőbbben ez talán az akkordjáték területén mutatkozik meg, melyben új harmóniai összefüggések merész új kombinációk kipróbálására inspirálták a komponistákat: a terc- és szextfogások mellé azonos jelentőséggel és gyakorisággal

1. Kroó/Bartók-kalauz 246. A tézist Kroó gondosan kibontotta: „S e tárgyi kapcsolatokon túl összeköti kettőjüket az originális zenei ösztönök és a kristályos logikai rendnek az a hasonlíthatatlan szintézise, amelyet számunkra Bach neve jelképez. Ebben az értelemben Bartók ebben a művében jutott legközelebb Bachhoz.” Kroó/Bartók-kalauz 247., vö. Petrovitsch/Studien 14–18., 22–23., Griffiths/Bartók 179.
2. Kroó/Bartók-kalauz 245–246. Somfai László hasonló értelemben érvelt *Az utolsó Bartók partitúrák és a „klasszikus” stílus értelmezése* című előadásában (Budapest, 2008. november 29. – Konferencia a 70 éves Szendrei Janka tiszteletére) az amerikai évek darabjainak stíluskoherenciájával szemben.
3. Petersen/Sonata 60. Bartók zenéjének azon formáló elvei, melyekre Petersen hivatkozik, természetesen szintén nem előzmény nélküliek: Kroó Beethoven formahagyományait, a paraszttzene állandó jelenlétét illetve a Bartók kései stílusára jellemző romantikus hangvételt egyaránt felfedezi a *Szólószonátában* vö. Kroó/Bartók-kalauz 247.
4. Vö. Petrovitsch/Studien 10–12., 21.

sorakoznak fel a kvartok és szeptimek. Egyes kutatók nem mentek el említés nélkül a jelenség mellett.⁵

Újabb kérdéseket vetett fel a művek formálása, hiszen a 20. századi szólóhegedű-repertoár egy jelentős, főleg a század első évtizedeiben keletkezett fejezetét ellentmondásos kapcsolat fűzi a műfaji hagyományhoz, amikor a 19–20. század hangszerkezeltése 17–18. századi formamodellekkel találkozott benne. A 20. század második felének irodalmát feldolgozó Petrovitsch-tanulmány első részét a kutató e jelenség vizsgálatának szentelte, rövid áttekintést adva az általa vizsgált időszakot (1945–70) megelőző évtizedekről.⁶ Az elemzés elsősorban a zeneszerzői gondolkodás változását állította középpontba, mely a 19. század Paganini, Rode, Kreutzer, Baillot Saint-Luben stb. nevével fémjelzett, virtuóz etűd- (caprice) repertoár kereteiből kilépve a 20. század első évtizedeiben (a neoklasszicizmus megjelenésével párhuzamosan) újra a szonáta és partita műfajait kezdte kultiválni. Mivel a klasszika és a romantika a hegedű-szólószonáta műfajával csak elvétve foglalkozott,⁷ a 20. századi komponisták mintákat-elődöket keresve természetes módon találtak rá a 17–18. század hegedűzenéjére, benne mindenekelőtt Bach szólóhegedű-termésére.⁸ Az ő példáját követték több-kevesebb tudatossággal, az „*hommage à Bach*” gesztusát olykor citátumokkal is nyomatékosítva, mint például Hindemith op. 31 no. 1 szólószonátája a *C-dúr szólószonáta* (BWV 1005) nyitótételét idéző 2. tételében vagy Ysaye az *E-dúr partita* (BWV 1006) prelúdiumának nyitóütemeit a *Dies irae*-szekvencia dallamával összefűző 2. szonátájának 1. tételében.

A barokk és klasszikus formamodelleket természetesén korszerű tematika és játékelemek töltötték meg;⁹ de lehetséges alternatívának bizonyult a hagyománnyal való gyökeres szakítás is: az új művek némelyike egyáltalán nem keresett kapcsolatot a repertoár régebbi fejezeteivel. Az 1900–1940-es évek hegedűirodalma (benne többek között Stravinsky, Hindemith, Reger, Prokofjev, Honegger, Szabó Ferenc, Ysaye, Székely Zoltán és Kreisler művei) mindkét lehetőségre bőséggel hoz példákat.

A nagyforma felépítése azonnal a zeneszerzők a hagyománnyal való intenzív diskurzusára mutat rá. Míg a három Bach-szonátában a nyitó lassú tétel (a g-moll és a C-dúr *Adagio*, valamint az a-moll *Grave*) a rákövetkező fűgák prelúdiumaként szolgál (a barokk prelúdium és fűga / fantázia és fűga-modellnek megfelelően), addig a 20. századi repertoárban rendszerint szonátaformában áll az első tétel, változatos karakterű tématerületekkel, sokszínű hangszerkezeléssel. Három tételes nagyforma esetében a középtétel általában lassú tempójú, a legtöbb esetben Andante-forma, hangsúlyozottan

5. Az új technikai elemek Bartók hegedűzenéjében való felbukkanását részletesen tárgyalja például Günter Weiss-Aigner dolgozata: „Der Spätstil Bartók’s in seiner Violinmusik. Stilistisches Erscheinungsbild und spieltechnische Perspektiven” in: *Studia Musicologica XXIII/1–4* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981) 261–293.

6. Petrovitsch/Studien 10–30.

7. Ez a szemlélet vezetett Mendelssohn és Schumann anakronisztikus, zongorakíséretes Bach-szólószonáta kiadásaihoz (e törekvéseknek a 20. században Kreisler volt folytatója). Ugyanezt a sorsot egyébként más szólóhegedűre írt művek is osztották, így Paganini *24 caprice*-a, melyeket Schumann látott el zongorakísérettel (példáját Szymanowski követi majd) vö. Petrovitsch/Studien 11.

8. „A hegedűjáték stílusát tekintve is – főleg az első két tételben – a többszólamú német barokk szonáták példáját követi Bartók, ahhoz az iskolához csatlakozik, amelynek Bach volt a legnagyobb alakja.” Kroó/Bartók-kalauz 247.

9. Vö. Szigeti/Beszélő húrok 115–116.

melodikus jelleggel (Szabó: 2. szonáta; Reger op. 42 No. 2. és No. 3. szonáták; Prokofjev *D-dúr szólószonáta*). Négy tétel esetében a második lassú, a harmadik scherzo lehet, de e sorrend meg isfordulhat. A zárótétel általában szonátaforma vagy szonátarondó. (Reger op. 42. No. 1., Honegger és Hindemith op. 31 No. 2 szólószonátái a gyors-lassú-scherzo-gyors képviselői; Székely Zoltáné a gyors-scherzo-lassú-gyors négytételes modelljét reprezentálja.) A két tételes szonáták esetében a hagyományra való bármily utalás nélküli sorolásra (Szabó Ferenc: 1. szonáta; Ysaye: 3. szólószonáta); a barokkot idéző prelúdium és fűgákra (Reger) vagy 19. századi műfajok reminiscenciáira (Kreisler: *Recitativo és scherzo capriccioso*) egyaránt találni példát.

A repertoárt néhány forma-alapmodellel és azok variánsaival ugyanakkor aligha lehet jellemezni:¹⁰ Hindemith op. 31 No. 1 szonátája például öt tételes, de akad egyetlen, szonátaformájú tételből álló darab is (Ysaye: 6. szólószonáta). Reger szonátái egyenesen ellenszegülnek a merev kategorizálásnak: a klasszika és barokk elemek keverednek bennük, így például az op. 42 No. 1 *d-moll szólószonátában* az első három tételt (nagyszabású szonátaforma, Andante-formájú lassútétel, *prestissimo* Scherzo trióval) követő finálé két szólamra koncipiált fűga.

A nagyformák változatossága a nyitó- és zárótételek szonátaformáira is érvényes. Néhány jellemző példa: expozíció / kidolgozási rész / rekapituláció / Kóda – a hagyományos hangnemi terv mentén (Prokofjev-szonáta – 1. tétel; Hindemith op. 31 No. 1 szonáta – 1. tétel); a rekapitulációban fordított sorrendben visszatérő expozíció-tématerületek (Honegger-szonáta – 1. tétel; Hindemith op. 31 No. 1 szonáta – 5. tétel); az expozíció témasorrendjét és tonális összefüggéseit változatlanul hagyó rekapituláció közé új témát illesztő kidolgozási rész és újraidézése a kódában (Prokofjev-szonáta – 3. tétel).

A téma és variációk-modell lassú tételben (Prokofjev-szonáta – 2. tétel), fináléban (Hindemith op. 31 No. 2 szonáta – 4. tétel), valamint két tételes szonáta második tételében (Szabó Ferenc: 1. szonáta) egyaránt szerepelhet.¹¹ Talán az Andante-forma (Stravinsky: *Elégia*; Székely-szonáta – 2. és 3. tétel) kezelése a legjobban hagyománytisztelő: az *Elégia* esetében például csak a visszatérés utolsó négy ütemében enged kis módosítást a szövegben.

Bartók *Szólószonátája* szintézise az előbb vázolt törekvéseknek. Tételei (a *Fuga* kivételével) a 18–19. század formamodelljeit követik, a nagyforma ugyanakkor egyedülálló módon utal Bach szólószonátaira. A négy tételes forma általában a barokk *sonata da chiesa* – *sonata da camera* egymással már az 1700 után összeolvadó, Bach által is kultivált szerkezeteire emlékezik; a tételek páratlan-páros-páros-páratlan metruma a *C-dúr szonátára* (BWV 1005), a 3. és 4. tétel

10. Természetesen a 18. század sem csak a *sonata da chiesa* / *da camera*-formamodelleket ismerte: a szvit, partita, a téma és variációk típusú ciklusok, valamint a passacaglia/chaconne-variációk is megjelentek a repertoárban vö. Brunner 158–165.

11. A 19. század virtuóz irodalmának frekvenciált műfaja volt a téma variációkkal-modell, mely nagy hatással volt a hangszerjáték fejlődésére, hiszen az egyes variációk kialakításában a minél változatosabb játékelemek felsorakoztatása, illetve újak kifejlesztése első számú szempont volt a rendszerint hegedűs-zeneszerzők számára. Munkájuk eredményeként a hangszerkezelés tekintetében kevés felfedeznivalója maradt a 20. század komponistáinak.

hangnemválasztása (B- és g-tonalitás),¹² valamint utóbbi *Presto* tempó- és 3/8-os metrumjelzése a *g-moll szonátára* (BWV 1001), az 1. tétel *Tempo di Ciaccona* címadása a *d-moll partita* (BWV 1004) zárótételére mutat.¹³ A tematika és a hangszerkezelés ugyanakkor gazdag originális és előremutató ötletekben (például az 1. tétel utolsó ütemeinek szimultán arco-pizzicato játékmódja, a 2. tétel kétujjas pizzicato-állásai vagy a 4. tétel negyedhangos szakaszai). E tekintetben a megrendelő személye nyilván több mint inspiráló lehetett: Menuhin kivételes hegedűs kvalitásai merész vállalkozásokra ösztönözték Bartókot.¹⁴

A zeneszerző természetesen jól ismerte a szólóhegedű-irodalmat: a Dille-jegyzék tanúsága szerint a gimnáziumi évek alatt foglalkozott Bach szonátaival és partitáival, némelyiket (legalábbis részleteiben) hangversenyen is hallotta, kora jelentős hegedűseinek előadásában.¹⁵ Kottatárában számos 20. századi hegedű-zongoraszonáta mellett három szólómű található meg: Szabó Ferenc két szonátája és Székely Zoltán *Szólószonátája*, utóbbit szerzője 1921-es első találkozásuk alkalmával elő is játszotta neki.¹⁶ Nem bizonyítható Ysaye op. 27 No. 1 *g-moll szólószonátájának* ismerete: az 1924-ben Brüsszelben megjelent mű ajánlásának címzettje, állandó kamarapartnere Szigeti József éppenséggel megemlíthette, talán meg is szólaltathatta előtte.¹⁷ Hasonlóképpen bizonytalan, de nem teljesen kizárható Reger hegedű-szólószonátáinak ismerete: az 1920-ban az *Il Pianoforte* számára írott, s 1921-ben „*Della musica moderna in Ungheria*” címmel megjelent cikkében Kodály op. 8 *Szólószonátájával* összehasonlítva a német zeneszerző műveit, mint „halvány Bach-utánpótlásokat” értékelte¹⁸ – kérdéses azonban, hogy Reger cselló-szólószvitjeire (op. 131c) vagy számos hegedűszonátájára gondolt-e (op. 42, op. 91, op. 117, op. 131a) e megállapítással. A kortársak közül Stravinsky Bartókkal egy időben dolgozott az *Elégia*n,¹⁹ Hindemith, Prokofjev és Honegger darabjait nem láthatta-hallhatta. A legnagyobb szerepet ugyanakkor Bach Menuhintól a kompozíciós munka megkezdése előtt hallott *C-dúr szólószonátája* és feltehetően Kodály op. 8 *Gordonka-szólószonátája* játszhatta utolsó befejezett műve koncepciójának kialakításában.

12. Griffiths/Bartók 181.

13. Kroó/Bartók-kalauz 246–247., vö. Lenoir/Sonate 224–225., Kovács/Szólószonáta 115.

14. Vö. Tallián/Bartók 300.

15. A *Chacome* először a fiatalkori zenetörténeti ismereteket összefoglaló Dille-jegyzékben jelenik meg Bartókkal kapcsolatban, 1899. december 31. és 1900. december 31. között (371. szám). Levelezésében többször hivatkozik rá: először egy Kubelik-koncerttről írt híradásában 1900. január 16-án (BCSL 20.), majd egy, a Kunwald-családnál hallott házi koncerttről beszámolva 1901. április 19-én (BCSL 40.). 1943. november 28-án a New York-i Carnegie Hallban Menuhintól hallja a *C-dúr szólószonátát* vö. Blev 697.

16. Vö. Kenneson/Friendship 33.

17. Vö. Szigeti/Beszélő húrok 96–98.

18. DocB/5 119.

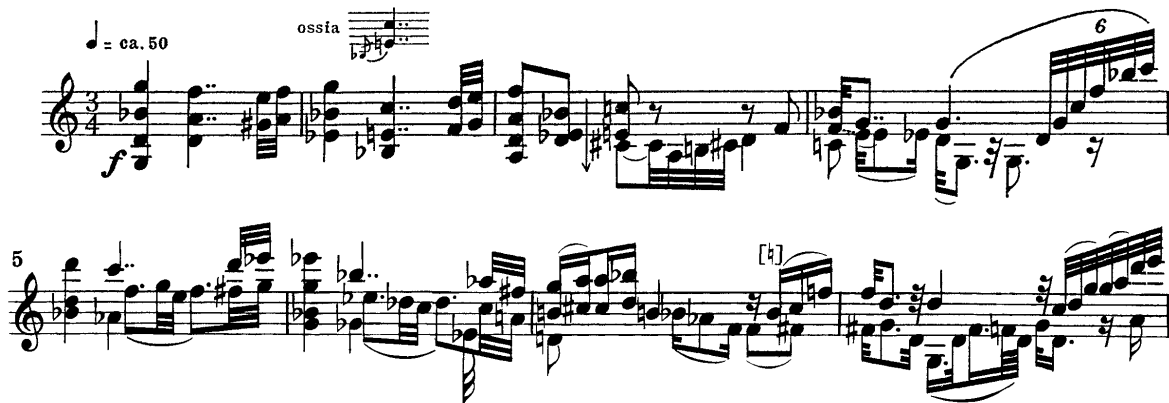
19. Vö. Eric Walter White. *Stravinsky. A zeneszerző és művei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 408–409.

1. tétel – Tempo di Ciaccona

A nyitótétel elemzései²⁰ a *Tempo di Ciacconát* Bach *d-moll partitájának* (BWV 1004) *Chaconne-jával*²¹ párhuzamba állítva rendszerint azonnal leszögeznek, hogy Bartók nem variációs, hanem szonátaformában komponálta meg darabját. A közvetlen összefüggés mellett felhozott legerősebb érv – a nyitóütemek duktusának hasonlósága – szintén átgondolandó: a *Chaconne* felfelé haladó kvint+szekund lépéseivel a *Ciaccona* lefelé lépő szekund+kvint dallamvonalat állít szembe. A ♩. ♩. ♩. ritmusképlet (mely a *Chaconne* esetében a felütés miatt átcúsúszik az ütemhatárokon) ráadásul a *sarabande* jellemzője: a *Tempo di Ciaccona* első ütemei ekként inkább kapcsolódnak a *d-moll partita Sarabande-jához* – ráadásul a téma szekvenciálisan lefelé lépkedő kvintjei is közősek bennük. Bartók ugyanakkor a kupolás szerkezetű, új stílusú népdal strófaszerkezetét és verbunkos elemeket is felvonultat a *Szólószonáta* indításában, a karakter és a játékmód vonatkozásában Kodály *Gordonka-szólószonátájának* nyitótételére emlékeztetően.²² (116a–d kottapélda)

116a kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 1–8. ütem



20. Kroó/Bartók-kalauz 246., Lenoir/Sonate 226., Brunner/Sonata 28., Kovács/Szólószonáta 116–118., Stevens/Bartók 223., Ujfalussy/Bartók II 352. stb.

21. Bár a Bach-tétel címe francia formában honosodott meg a zenei köztudatban, Bach autográfjában a hat *szonátát* és *partitát* olasz nyelvű címekkel látta el, a cím tehát nála is *Ciaccona*.

22. Vö. Kroó/Bartók-kalauz 247., Kovács/Szólószonáta 117–118., Laki/Violin Works 139.

116b kottapélda

J. S. Bach: d-moll partita szólóhegedűre BWV 1004 / 5. tétel (Chaconne) – a tétel elejétől a 10. ütemig



116c kottapélda

J. S. Bach: d-moll partita szólóhegedűre BWV 1004 / 3. tétel (Sarabande) – 1–5. ütem



116d kottapélda

Kodály: Szólószonáta gordonkára op. 8 / 1. tétel – 1–12. ütem

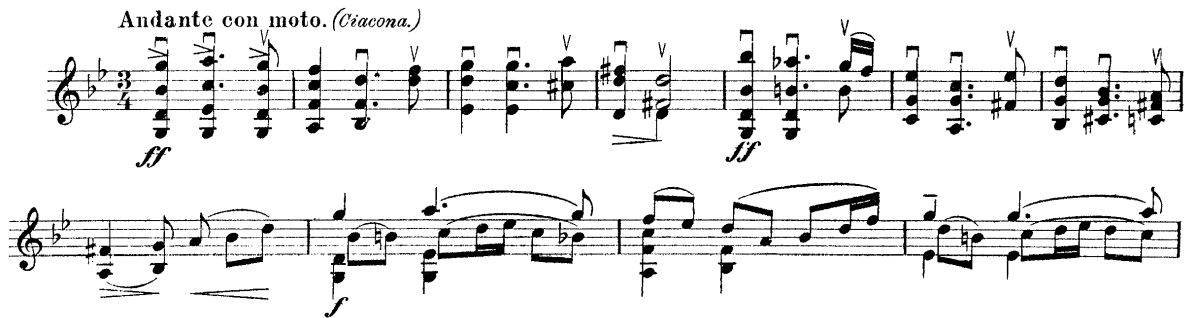


A *Tempo di Ciaccona* kezdőütemeinek összevetése egy valódi *Bach-hommage*-val még jobban érvel az összefüggések lazasága mellett: Reger op. 42 No. 4 g-moll szólószonátája utolsó tétele (*Ciaccona*), egy nagyszabású variációsorozat témája már játékmódjában is egyértelműen a *Chaconne*-t idézi.

(117. kottapélda)

117. kottapélda

Reger: g-moll szonáta szólóhegedűre op. 42 No. 4 / 4. tétel (*Ciaccona*) – 1–11. ütem



A *Tempo di Ciaccona* tiszta kontúrokkal megrajzolt szonátaforma: három téma terület felvonultató expozíció; a témákat motívumokra bontó, majd megmunkáló kidolgozási rész; rövidített rekapituláció és Kóda. A harmóniai terv a tengelyrendszer alapján is magyarázható: az expozícióban két tengelyen elhelyezkedő témák a rekapitulációban és a Kódában azonos tengelyre kerülnek.²³

Expozíció	Rekapituláció
1. téma terület – G	1. téma terület – G
2. téma terület – A	2. téma terület – E
3. téma terület – Esz	3. téma terület – Cisz
Kóda G	

A folyamatfogalmazvány tanúsága szerint ugyanakkor Bartók eredetileg kéttémás struktúrában gondolkodott.²⁴

Az I. tétel koncepcióját megváltoztató döntésre a fogalmazvány 39. oldala mutat rá: a 10. sorban az 1. téma továbbfejlesztése közvetlenül a (későbbi) 3. téma megjelenéséhez vezetett, kihagyva az a' orgonapont és szextpárhuzamok szembeállítására épülő 2. témát, melyet a 43. oldal 1. sorában fogalmazott meg Bartók, és az oldal 6–10. sorában tisztázott le. Az oldal 3. sorában a 15–16. ütem végleges verziója látható, majd VI-DE jelzés

23. Részletes elemzését I. Gillies/Sonata 29–36.

24. Vö. Coonce/Genesis 13–17.

utasít a 2. témára való ugrásra (a közbeszúrt harminckettedek még felfelé haladtak). A 3. téma eredetileg c''' helyett esz''' kezdőhangról, s azonnal egy ellenszólam kíséretében indult.²⁵

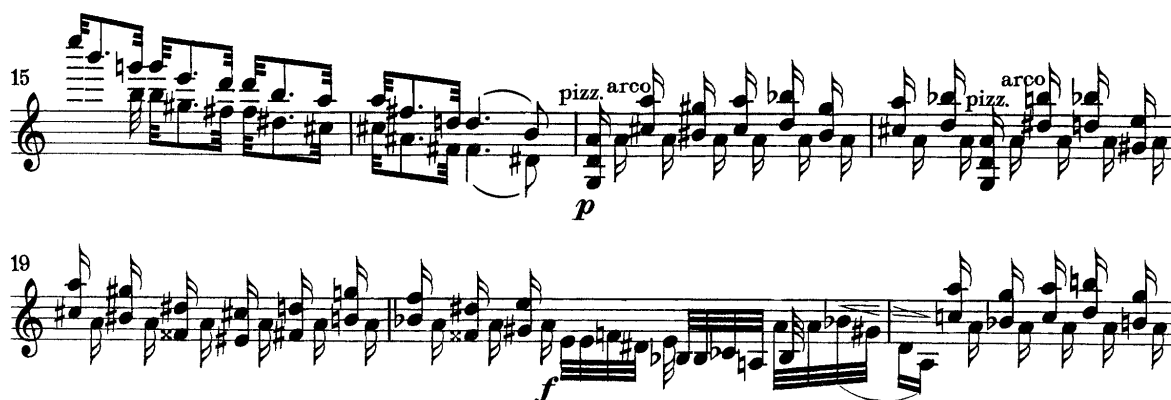
Ahogy két, kvintváltó, komplex harmonizációt kapott, *sarabande*-ritmusvázra húzott dallamsorból épül az 1. téma (1–8. ütem), úgy oszlik két szakaszra az 1. tématerület (1–16. ütem). A főleg modális lépésekből álló harmóniasor kialakítása későbbi fejlemény, a fogalmazvány 38. oldalának 1. sorában még akkordok nélkül vázolta fel Bartók az első négy ütemet. Az 1. téma nagyon fontos eleme a 4. ütem éles ritmusú, kéthangos motívuma, mely a 4. és a 8. ütemben a dallamsorokat, a 15–16. ütemekben pedig a tématerületet zárja, s a tétel fontos pontjain ismételtén feltűnik majd.

A 9–16. ütem azonnal továbbfejleszti az 1. témát: először egy, a 3. ütem harmincketted-figurájából származó motívumot szólaltat meg ellenmozgásban (a G- és E-húr hangszín-differenciáját érvényre juttatva), majd a 15–16. ütemekben lehajló szextmenetek zárják a harmóniai, ritmikai, játéktechnikai szempontból egyaránt rendkívül differenciált formarészt. A hegedű valamennyi regiszterét kihasználó akkordjáték invenciózus újdonságok sorát vonultatja fel: a 6. ütem első negyedére eső Esz-dúr akkord szextfordításának felrakása például egészen különleges ujjrakást igényel.

A 2. tématerület (17–31. ütem) a'-orgonapont és szextmenetek párbeszédére épül (a szextek talán az 1. tématerület 7. ütemének első negyedén felhangzó tizenhatod-párból is eredeztethetők), a dallamsorok mindig az a-alaphangból indulnak ki. A 20–21. és 25–26. ütemek ugyancsak közvetlen kapcsolatot teremtenek az 1. tématerülettel, a 3. ütem harminckettedeit és a 4. ütem említett kvart-zárómotívumát idézve (utóbbi a 26. ütem elején inverzalakban jelenik meg). A 27. ütemben a harmincketted-figuráció fokozatosan belesimul a szextmenetekbe. (118. kottapélda)

118. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 15–21. ütem



25. Vö. Coonce/Genesis 18–21.

A 2. téma terület hangszerezés szempontból a barokk hegedűzene egyik jellegzetes játékelemét használja: az üres húr orgonapontjával szembeállított látványos kettősfogásokra többek között Bach *C-dúr* és *g-moll szólószonátája* fugatételeinek epizódjai kínálhattak példát Bartók számára.

A 26–30. ütemben az orgonapont elmozdítása (26. ütem: h; 28–29. ütem: d; 29–30. ütem: f) már a következő formaegység közeledtét jelzi. A 2. és 3. téma területet ismét a 4. ütem zárómotívuma választja el egymástól (31. ütem), mely a 3. téma témafejét indító esz-b kvartot megelőlegezve a két téma terület között közvetlen motivikus kapcsolatot teremt.

A 3. téma terület (32–52. ütem) zárt egység: világosan tagolt dallamsorait (az eddigiektől eltérően) egy szólamban exponálja Bartók. A dallamsorok első frázisának végén, illetve a sorok végén (33., 35., 37. ütem; augmentált és kvintre bővített formában: 48. ütem), valamint a melódia kíséretében (34. és 38. ütem) a 4. ütem zárómotívuma tűnik fel (hol eredeti formájában, hol fordításban). A két frázisból álló 1–2. dallamsor (32–35. és 36–39. ütem) kvart-távolságban áll; a téma terület kohézióját növelve a 3. dallamsor (40–44. ütem) az 1. dallamsor nyitóütemének inverzfordításával indul, a 43–44. ütemek csúcspontja felé törekedve; a 4. sor (45–48. ütem) pedig újra az 1. sorhoz tér vissza, melyet kétszólamú kánonban szólaltat meg.

Wilhelm András a *Szólószonáta* két kiadását összevető, problémák sorára rámutató dolgozata hívta fel a figyelmet a 45–46. ütem *ossia*-jára, mely Menuhin kiadásában nem szerepel, „komoly elemzést érdemlőnek” tartva az eltérést.²⁶ Nos, a két változat közötti különbség dallami természetű: a főszöveg verziója kromatikus lépésekben halad lefelé a c-g kvartugrás után, míg az *ossia* melódiavezetése szabadabb. A differencia a téma terület egésze felől nézve nyer magyarázatot: a kromatikus verzió jobban kapcsolódik az indításhoz – a 32. ütemben megszólaló témafej az esz-b kvartugrás után ugyancsak félhanglépésekből építkezett. A második verzió melódiavonala ugyanakkor szebben ívelő – Bartók valószínűleg ezért tartotta meg, s dolgozta ki pontos imitációját. (119. kottapélda)

119. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 45–48. ütem

26. Wilhelm/Szólószonáta 16.

Az 1. tématerülethez hasonlóan a téma továbbfejlesztése itt is azonnal kezdetét veszi (49–52. ütem), kis Kódával készítve elő a kidolgozási részt. Wilhelm felhívja rá a figyelmet: Menuhin a 49. ütem 2. ütésén az *asz-esz* kvintfogást egyetlen *asz-ra*, az 50. ütem 2. ütésén a kvintakkordot kettősfogásra redukálta.²⁷ Ez a változtatás Bartók által szentesíthetett: az ekként elvékonyított szövet ugyanis lehetővé teszi (amint azt az újrend is tükrözi) a dallam D-, majd A-húron történő folyamatos előadását, míg az eredetileg itt álló akkordok – három-négy húrra szétterítve az anyagot – nehezen játszható kvintfogásai miatt elkerülhetetlen törések jöttek létre a dallamvezetésben.

(120a-b kottapélda)

120a kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 49–52. ütem
(Bartók Péter kiadása – Hawkes & Son Ltd. London, 1994)



120a kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 49–52. ütem
(Yehudi Menuhin kiadása – Boosey & Hawkes 15896)



*) sul IV (or I)

Sonata (for Violin)

A kidolgozási rész két nagy tömbre tagolódik: az első (53–74. ütem) az 1. tématerület, a második (74–90. ütem) az 1. és 2. tématerület motívumait munkálja meg.²⁸ Utóbbi szakasz új elemet is felvonultat: *ruvido* játszandó tizenhatod-triolák tagolják (a 2. tématerületben már látott harminckettedekhez hasonlóan – 20. és 25. ütem) a szextmeneteket.

Az első tömb az 1. tématerület témafejének kétszeri bemutatása után (53. és 61. ütem) mindkét esetben virtuóz, a hegedű valamennyi regiszterét bejáró akkordfelbontásokkal, majd kánonnal folytatódik (57. és 67. ütemtől) – az 1. tématerület expozícióbeli, a motívumokat ellenmozgásban

27. Wilhelm/Szólószonáta 15.

28. Laki/Violin Works 139.

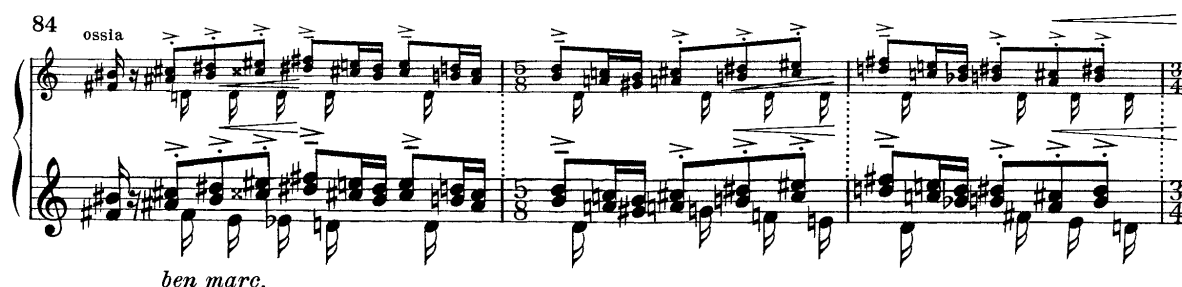
szembeállító továbbszövésére (9–16. ütem) utalva vissza. A második tömb a 2. téma terület szextmeneteit ezúttal a szilárd alapot jelentő a-orgonapont nélkül szólaltatja meg, mely a közbevetett harminckettedek helyébe lépő, már említett triolákba kerül. A szakasz második részében (84–86. ü.) a szext-menetek helyébe tercparhuzam lép, ellenmozgásban haladó, önálló kontrapunktikus szólammal.

(121. kottapélda)

Kidolgozására a fogalmazvány 48. oldalán került sor: a 84–86. ütemben eredetileg d-orgonapont szólt a tercmenetekkel szemben (a Menuhinnek küldött alternatívák között ez a lehetőség még szerepel is), a lefelé haladó skálára épülő ellenszólam alá „*jobb*” megjegyzés került, mindhárom alkalommal *ossia*-ként, nyíllal jelölve.

121. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 84–86. ütem



A kidolgozási rész a játékmód vonatkozásában újdonsággal nem szolgál: a témákhoz az expozícióban társított technikai elemek változatlanok maradnak.

A 87–89. ütemben megszólaló arpeggio-triolák az 1. téma terület visszatérésével összefonódva közvetlen összeköttetést teremtenek a két formarész között: Bartók már nem először él a tétel során ezzel az eszközzel.

A rekapitulációt (91–136. ütem) az expozícióval összevetve feltűnő a három téma terület terjedelmének csökkenése, egymáshoz viszonyított arányaik átrendeződése, továbbá a kidolgozási részben megjelent új anyagokkal való kibővülése. Így válnak a 87–90. ütemek triolái a 92. és 95. ütemben az 1. téma terület kísérszövetének részévé, míg az 57–61. és a 67–73. ütemek az 1. téma jellegzetes ritmusképletéből építkező kánonja a 101–108. ütemekben az 1. és 2. téma közötti átvezetéssé. A *ruvido* triolák-szextolák a 2. téma területben tűnnek fel (mintegy megismételve a kidolgozási rész 74–83. ütemeit). A ritmusában részben átformált (triolák helyett nyolcadok – 121–122. ütem) 3. téma terület dallamsorai közé végül az 1. téma terület töredékei ékelődnek be.

A téma területek határvonalainak elhomályosulásával párhuzamosan a hangszerkezelés is egyre szikárabbá válik: például az 1. téma terület expozícióbeli gazdag hangzásképe a dallamvonalat itt-ott alátámasztó, szinte jelzésszerű akkordokra redukálódik a 131. és 133. ütemben. **(122. kottapélda)**

A rekapituláció a fogalmazvány 49. oldalán látható állapotából több kisebb javítás után érte el végleges alakját. A 108. ütem előtt eredetileg egy három ütemes betoldás szerepelt (lassító, nyugtató hatású szextmenetekkel, asz-fisz illetve a-f szextekkel, végén fisz trillával, alatta a 2–3. ütésen a-asz negyedekkel).

122. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 129–136. ütem

A Kódát (137–150. ütem) a 4. ütem motívuma indítja, mely a tételben eddig betöltött feladatának megfelelően (az 1. és 3. téma területben a dallamsorok lezárása, a 2.-ban azok elválasztása) a tétel immár végleges befejezését készíti elő.

A Kóda Bartók nagy formai leleménye: a végsőig viszi a rekapituláció a tematika elbomlasztására irányuló törekvését. Az 1. téma területből a zárómotívum dacos, éles ritmusú gesztusát őrzi, mely többszöri ismétlés után a zene utolsó nagy fellobbanásához vezet a 143. ütem elején, majd még egyszer feltűnik a 145. ütem elején. A 138., 140. és a 143–144. ütemek a 2. téma terület szextpárhuzamait, a 145–150. ütemek bal- és jobb kézzel játszandó *pizzicato* szólama a 3. téma terület kezdőmotívumának inverz- és alapformáját idézik fel.²⁹ (123. kottapélda)

A Kóda záró ütemei a fogalmazvány 53. oldalának legfelső sorában láthatók. Ez a szakasz is jelentős átalakításon esett keresztül: a 145. ütemtől tiszta G-dúr hármashangzat szólt, pengetve játszott üres G-húrral. A 148. ütemben a-esz negyedek, a 149–150. ütem első ütésén g-d-h akkord állt.

29. Az utolsó ütemekben az *arco-pizzicato* játékmódok együttes alkalmazásának hatásos ötlete talán Kodály *Gordonka-szólószonátájának* 2. tételéből való vö. Lenoir/Sonate 226.

123. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 137–150. ütem

A nyitótételt a forma tökéletesen kiegyenlített arányai (52–38–46–14 ütem) a késői Bartók-stílus egyik reprezentáns darabjává avatják. A mesterien összefogott első és a második formarész után a harmadik ugyanakkor aligha sejteti a tétel különleges befejezését. Az expozícióban bemutatott és a kidolgozási részben gondosan megmunkált tematika a rekapitulációban előzőleg bevezetett motívumokkal gazdagodik, a tématerületek egymásba fonódnak (az 1. téma markáns önállóságát feladva a rekapituláció második felében átveszi az elégikus melléktéma hangvételét is), végül a Kódában elemeikre bomlanak szét. A tételkezdet *fortéjától* a záró ütemek *pianójaig* ívelő dinamikai folyamat e történés másik vetülete, mint ahogy az a kezdés feszes verbunkos-ritmikájának fokozatos fellazulása is, mely a 144. ütem rubatójában éri el csúcspontját.³⁰ A *Tempo di Ciaccona* ezzel a tematika karakterváltással együtt járó feldolgozásának, végül alapelemeire történő lebontásának azt az útját járja, melyre a *Divertimento* vagy Kodály *Gordonka-szólószonátájának* nyitótétele mutatott példát: bizonyos értelemben anti-dramaturgia ez, a heroikus-verbunkos kezdés pátosának elégiába fordításával. Magát kínálja a *Concertóval* húzható párhuzam: a honvágy, a távoli Magyarország iránti nosztalgia áll a *Szólószonáta* a nagy *Hegedűversenyre* is visszatekintő nyitótételének hátterében.

30. A teljesség igénye nélkül, a Bartók által ismert és játszott hegedűszonátaból válogatva: ilyen pl. Brahms *G-dúr* (op. 78) és *d-moll* (op. 108) *hegedű-zongora szonátájának*, Franck *A-dúr szonátájának* és Dvořák *G-dúr szonatinájának* (op. 100) nyitótétele.

2. tétel – Fuga

Bartók a kontrapunkthoz fűződő viszonyára Kodály egy 1949-ből való megjegyzése ekként világít rá:

Bartók egész pályája vágyódás a kontrapunkt felé, egyúttal öntudatlan tompa szemrehányás Koessler ellen. [...] Egyébiránt a Bachhal való foglalkozás sokat segített rajta, bár egy rendszeres, gondos kontrapunkt tréninget az nem helyettesíthetett. Ennek a tréningnek hiánya mindvégig meglátszik művein, nem kis részben ez az oka az experimentális jellegnek; ezért, a belső biztonság és természetes, magától értetődő szólam-fejlődés hiánya tette hozzáférhetővé minden furcsa kísérletezésnek. [...] Azért folyton tanult, s mikor végre Jeppesen könyvével egy olyan mű jelent meg, amely sokévi munkával revideált és helyesbített fogalmak alapján tárta fel az igazi, időtálló lényegét a jó stílusnak, egy nyárra kölcsönkérte, majd meg is vette, sőt a Palestrina összkiadás néhány kötetet is látható volt zongoráján.³¹

Az „egész pályát végigkísérő vágyódás” mindenesetre már a fiatalkori művekben határozott formát öltött, fontos – ha esetenként iskolásan is kidolgozott – ellenpontos szakaszokban. A technika az 1920-as évek közepétől egyre markánsabb szerepet kapott a műhelyben, Bartók 1928 táján így vallott e változásról Edvin von der Nüllnek:

Hogy miért használom olyan keveset a kontrapunktot? Kedvemre azt válaszolnám: mert ez szívem szerint való. De mert ez nem válasz, mégis megpróbálom megmagyarázni ezt a körülményt: 1. Mindenesetre hajlam is szerepet játszik benne. 2. Ifjú koromban nem annyira Bach vagy Mozart stílusa volt a szépség-eszményem, mint inkább a Beethovené. Az utóbbi időben ez némiképpen megváltozott; az utóbbi években a Bach előtti zenével is sokat foglalkoztam,³² s úgy hiszem, hogy ennek nyomait például a Zongoraverseny és a Kilenc kis zongoradarab is elárulja.³³

A kontrapunkt iránti fokozódó érdeklődés³⁴ a pálya utolsó szakaszában végül három „valódi” fuga megalkotásához vezetett: a *Cantata profana* vadászjelenetében, a *Zene* nyitó- és a *Szólószonáta* második tételében. Míg azonban a *Cantatában* a nagy barokk karfugák utódaként, mintegy turbaként,³⁵ a *Zene* első tételében pedig a téma folytonos jelenlétére alapozott szigorú írásmód letéteményeseként,³⁶ addig a *Szólószonátában* lazább szövessel, Stevens kifejezésével: *fugal fantasy*-

31. Kodály/Közélet 208–209.

32. Többek között ennek az érdeklődésnek köszönhetően jött létre néhány 17–18. századi olasz zeneszerző (Rossi, Zipoli, della Ciaia, Marcello és Frescobaldi) csembaló- és orgonaművének átírata (1926–27-ben), Bartók zongoraestjeinek sokat játszott műsorszámait a következő években. A kontrapunkttal való találkozás szempontjából különösen is fontos ezek közül Frescobaldi *g-moll fűgájának*, Rossi két *Toccata-jának* és a della Ciaia-szonáta második, *Canzone* tételének átdolgozása, melyek összetett polifon struktúrákkal szembesítették a zeneszerzőt. Említést érdemel továbbá, hogy Bartók 1907-ben, a Rozsnyai cég felkérésére sajtó alá rendezte a *Wohltemperiertes Klavier* két kötetét, a darabokhoz néhány kivételével rövid formatani leírást is csatolva vő. Somfai/Formatan 10–12.

33. Blev 359.

34. Vö. Kodály/Közélet 208–209.

35. Kroó/Bartók-kalauz 167.

36. Kroó/Bartók-kalauz 191. és 193–194.

ként³⁷ jelenik meg a technika: a témás szakaszok közé Bartók hosszú, koncertáló közjátékokat iktat (köztük egy rusztikus, folklór-inspirált epizód)³⁸ s a téma visszatérései kontrapunktikusan vagy játékmódjukban módosított új változattal jelentkeznek.

Az elemzések többsége ezt a tételt hozza a legközvetlenebb kapcsolatba Bach zenéjével, elsősorban a *C-dúr szólószonáta* fűgájával,³⁹ melynek Menuhintól 1943-as Carnegie Hall-beli hangversenyén halott tolmácsolását „kitűnő, klasszikus stílusú” interpretációként értékelte.⁴⁰ A két fűga szerkezete valóban hasonló: a téma-expozíciót követően három közjáték ékelődik be a témás szakaszok közé. Vitatható már a témák Kroó György által elemzett rokonsága.⁴¹ A „*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*” korált parafrazeáló Bach-téma méltóságteljes lejtésével szemben Bartók két-háromhangos motívumokból építkezik. (124a-b kottapélda)

124a kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 2. tétel (Fuga) – a tétel elejétől a 12. ütemig

Risoluto, non troppo vivo, ♩ = ca. 116 *sim.*

5 *legato*

9 *legato*

124b kottapélda

J. S. Bach: C-dúr szonáta szólóhegedűre BWV 1005 / 2. tétel (Fuga) – a tétel elejétől a 8. ütemig

Fuga.
Allabreve.

37. Stevens/Bartók 224.

38. Laki/Violin Works 139.

39. Kroó/Bartók-kalauz 246., Lenoir/Sonate 224., Petersen/Sonata 58–60. stb.

40. Vö. Blev 697.

41. Kroó/Bartók-kalauz 246., vö. Petersen/Sonata 59.

A háromszólamú Bach-tétellel szemben ráadásul Bartók a maga darabját – a játszhatóság határát ostromló vállalkozásként – azonnal négy szólamra tervezte.⁴²

A *Fuga* első vázlatai a folyamatfogalmazvány 40–41. oldalán találhatók:⁴³ a tintás első munkafázist ceruzás második követett. Bartók témavariánsok lejegyzésével kezdte a munkát – a hegedű hangterjedelmének figyelembevételével különböző kezdőhangokról indított változatokat próbálgatott.⁴⁴ Az utolsó variáns a 41. oldal 10. sorában jegyezte le, augmentált ritmusértékekben, c' kezdőhangról.⁴⁵ Megjegyzendő: a tétel C-tonalitása már itt megszilárdult: a fúgatéma valamennyi változata a tonikai tengely hangjairól (c-esz-fisz-a) indul. A fisz'-ről kezdődő, augmentált verzió egyébként az egyetlen a változatok köréből, mely a tételben szerepet kap: a *Fuga* 43–49. ütemében a legmélyebb szólamban tűnik majd fel. A 41. oldal 1. és 2. sorában látható két skála szerepe nem ismert, M. Gillies feltételezését a második skála és egy tervezett egészhangos fúgatéma-alak kapcsolatáról semmi nem támasztja alá.⁴⁶

A témaváltozatok rögzítésével párhuzamosan illetve utána interpretációs problémákkal foglalkozott Bartók. Somfai László megjegyzi, hogy a 3. sor első ütemében a vonásirányok jelzései és a *leg.* rövidítés a leírás alaprétegéhez, a 3–5–7. sorokban látható lefelé-vonások és legatóívek későbbi (feltehetően a tisztázatkészítést megelőző ellenőrzéskor papírra vetett) munkafázishoz tartoznak.⁴⁷

A kortársak szólóhegedűre írott kontrapunktikus tételeinek témáival összevetve szembetűnő a Bartók-téma originalitása: lényegesen hosszabb az általában egy-két motívumra szorítóknál (Bartók mellett csak Stravinsky komponált hasonló léptékű, ám alapvetően melodikus fogantatású témát).⁴⁸ Jellemzésére legtalálóbbs talán az organikus kifejezés: számos Bartók-téma magjából, egy kistercből születik.⁴⁹ A folytatást a téma természetes, nyugodt kibomlása jellemzi – s ahogyan a *Zene* nyitótételében az első hangból kiinduló eseménysor ugyanebben a hangban nyugszik meg a tétel végén, úgy zárja a *Fugát* a nyitó c-esz-motívum az utolsó ütemben.⁵⁰ A téma alsó h-val kiegészített c-fisz tritónusz-keretben elhelyezkedő hangkészlete rendkívüli komplexitásával tűnik ki: a h-c-d-esz-f moll-skálakivágatot éppúgy tartalmazza, mint a h-c-d-e-f dúr-, a h-c-d-e-fisz líd- és a h-c-desz-esz-f fríg-kivágatokat. Másfelől az téma oktaton skálákra is felépíthető: a c-desz-esz-e-fisz 1–2-es

42. Kroó/Bartók-kalauz 248., Lenoir/Sonate 236., Kovács/Szólószónata 118–119., Griffiths/Bartók 179.

43. A Bartók-kutatás az ún. török gyűjtőfüzet 95. oldalán, a *Concerto* vázlatai között számon tart egy, a fúgatémához nagyon hasonló Bartók-témát (és inverzfordítását). A téma és a *Szólószónata* kapcsolata nem bizonyítható: feltehetően a *Concerto* egyik elvetett ötletéről van szó, vö. Somfai/Kompozíciós módszer 54–55..

44. A fúgatéma különböző variánsainak elemzését I. Gillies, Malcolm. „Sonata for Solo Violin (1944). Fugue subject” In: *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works* (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1989), 157–171.

45. M. Gillies véleménye szerint ez volt az eredeti témaalak; a témaalakok tonális struktúrájának vizsgálatából kiinduló érvelése azonban figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a fogalmazvány a tételek kezdetén mindig tintával írott, határozott témaalakokkal operál, s a kezdőötletek leírását azonnal továbbfejleszti. A 41. oldal utolsó sorának anyagát Bartók ceruzával írta, s az sem valószínű, hogy a 41. oldal alján feljegyzett gondolatot tintával a 40. oldal első sorában folytatta volna vö. Coonce/Genesis 36.

46. Gillies, Malcolm. „Sonata for Solo Violin (1944). Fugue subject” In: *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works* (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1989), 161.

47. Somfai/Kompozíciós módszer 78.

48. Vö. Petrovitsch/Studien 39.

49. Kroó/Bartók-kalauz 248., Gillies/Sonata 36., Lenoir/Sonate 236.

50. Laki Péter a 2. *vonósnégyes* „arab” scherzójára hivatkozik a téma párhuzamait kutatva, Bartók a kisterc-ambitust a felső kissekonddal tágító stratégiáját a népzene hatásából eredeztetve Laki/Violin Works 139.

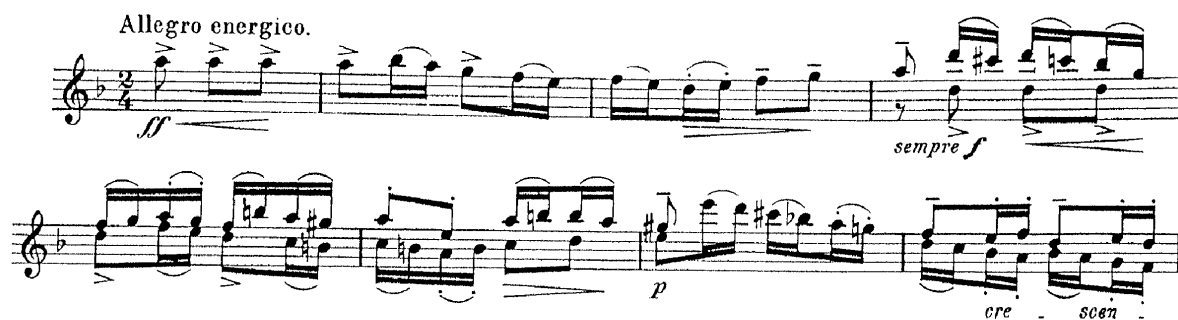
modellskála ez egyik, a h-c-d-esz-f-skála a másik. Transzpozícióik vezetnek a második témabelépés galapú skáláihoz. Mindazonáltal tekintettel rá, hogy az expozíció gyakorlatilag a teljes tizenkétfokú hangkészletet felhasználja, az oktaton skálák a későbbiek során sem válnak a hangnemi síkok kizárólagos meghatározóivá.

A *Szólószonáta* komponálása idején Bartók a jelek szerint nem merült bele túlságosan a kortárs hegedűrepertoár vizsgálatába (ezt az asheville-i körülmények nem is tették volna lehetővé): a *Fuga* megírásában saját invenciójára és tapasztalataira támaszkodott. Számba véve a 20. századi szólóhegedűre írott darabok egy kisebb csoportját (közülük néhány elvileg látókörébe kerülhetett), ekként inkább különbségek, mint hasonlatosságok tűnnek fel.

A neoklasszicizmus nagy hulláma által magasba emelt fűgatételek szerkezetében és témaképzésében (harmóniai vonatkozásaikban kevésbé) rendszerint közvetlen a 18. századi hagyomány hatása. A század elején az op. 42 sorozat darabjait komponáló Reger, Ysaye, illetve a Bartókkal egy időben az *Elégián*, vonós hangszerre írott egyetlen szólódarabján dolgozó Stravinsky fűgatémait vizsgálva elsősorban a ritmika teszi nyilvánvalóvá e kapcsolatot. (125a-d kottapélda)

125a kottapélda

Reger: d-moll szonáta szólóhegedűre op. 42 No. 1 / 4. tétel – a tétel elejétől a 7. ütemig



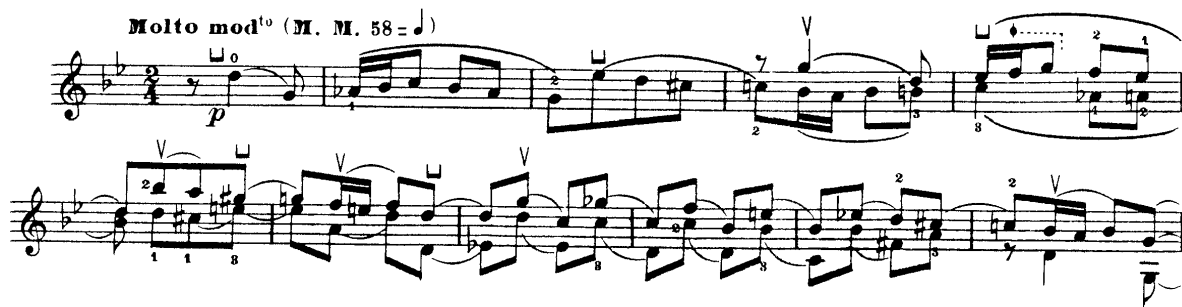
125b kottapélda

Reger: g-moll szonáta szólóhegedűre op. 42 No. 4 / 2. tétel – a tétel elejétől a 8. ütemig



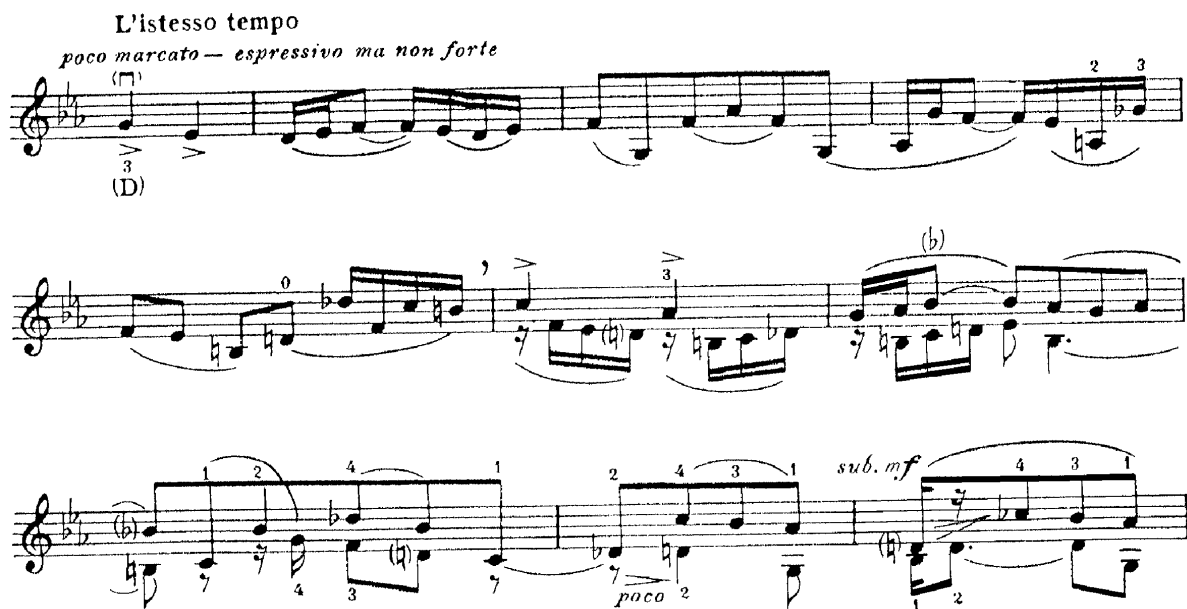
125c kottapélda

Ysaye: g-moll szonáta szólóhegedűre op. 27 No. 1 / 2. tétel (Fugato) – 1–11. ütem



125d kottapélda

Stravinsky: Élégie / 16–25. ütem



E dinamikus, nagy mozgási energiával rendelkező fúgatémákkal szemben Bartók témája drámaian töredezett, s benne a motívumokkal azonos jelentőségűek a közükük beékelődő szünetek⁵¹ – a téma mindenkori kontraszobjektumai ugyanis majd e változó nagyságú „réseket” töltik ki. A szakirodalom eddig jóformán nem fordított figyelmet rá: mivel a téma hangközviszonyait Bartók kevésbé változtatja (kivételt képez az egyetlen aprózott–variált megjelenés a 15–18. ütemben), s inkább a ritmussal operál (egyes hangok megnyújtásával – 76–78. ütem – illetve a szünetek hosszának csökkentésével–áthelyezésével – 14. / 66–76. ütem – tágítva–sűrítve anyagát), a koncepció a tétel egészére nézve meghatározó. Ez az áttört szerkesztés teszi egyáltalán lehetővé a négyszólamú fuga ideájának megvalósítását a folyamatos

51. Vö. Brunner/Sonata 38–39.

kontrapunktikus játékra voltaképpen alkalmatlan hegedűn. A témaképzés természetesen nem példa nélküli: a teljesség igénye nélkül ilyen a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötete *g-moll fűgájának* (BWV 885) és Beethoven *Nagy fűgájának* (op. 133) soggettója.

A témás szakaszokban a feldolgozás legfontosabb eszköze az inverz-fordítás és a torlasztás (44–50., 62–76. ütem); emellett a játékmódok invenciózus variálásával: az arco és pizzicato váltogatásával vagy tizenhatod-repetícióban (62–76. ütem) illetve mixtúrákban való megszólaltatásával (76–79. és 98–103. ütem) hoz létre Bartók új témavariánsokat. Mivel a hegedűre írott fűgátételek témái rendszerint ragaszkodnak az expozícióban hozzájuk rendelt játékmódhoz, ez a megoldás egyáltalán nem mondható szokványosnak. Ugyanakkor előzmények nélkülinek sem: Bach például a *g-moll fűgában* az egy szólamban koncipiált témát többször is (58–59., 61–62., 82–86. ütem) akkordfogásokban szólaltatja meg, ugyanezt alkalmazza Ysaye *g-moll szonátájának* 2. tételében, a téma harmadik visszatérésekor. Továbbá: míg mindhárom Bach-fűgátételben és az említett kortárs darabokban a kontraszsubjektumok valamennyi témás szakaszban változatlanok maradnak, addig Bartók és Ysaye a téma mindenkori megjelenéseire mindig új, a játékmód szempontjából is változatos ellenszólamot társítanak.

Az első, két részes kontraszsubjektum a témával részben egyanyagú:⁵² első fele közös motívumokra épül, míg a második a 18. század gyakorlatából jól ismert kromatikus skála (mely többek között az a-moll és a C-dúr Bach-fűgák kontraszsubjektumában tűnik fel – ott lefelé, míg Bartóknál felfelé haladva). A harmadik és negyedik témabelépés – a szólamszám növekedése ellenére – kis változtatásokkal megtartja ezt a kísérszövetet.

A *Fuga* expozíciójának (1–20. ütem) harmóniai struktúráját vizsgálva az elemzések többsége kiemeli a témabelépések a tonikai és a domináns síkokban való (c-g-c-g) elrendezését⁵³ – a formarész mindazonáltal d-ben zárul (21. ütem). Ugyanakkor magától értetődik, hogy a tizenkét félhangot már ennyire szuverén módon használó szövetben a belépések illetén sorrendje inkább a hagyomány előtt tiszteleg, mintsem valós tonális viszonyokat fejez ki. Praktikus magyarázata is van e szólamszövésnek: a hegedű hangolásának megfelelően a kvint-reláció teszi legkönnyebben lehetővé a négy szólam kezelését.

Az első epizód (21–37. ütem) a témás szakasz motívumait továbbszöve építkezik: szextfogásokban, mozgalmas tizenhatodmenetekkel elválasztva a 3. ütem e-esz-desz hangcsoportjának variánsai és fordításai tűnnek fel (28–29. és 32–34. ütem). Az epizód több hangnemi sík érintésével C-ből a következő témás szakasz Fisz-tonalitása felé tör, a modulációt Kodály így magyarázta:

52. Lenoir/Sonate 236–238.

53. Gillies/Sonata 37., Kroó/Bartók-kalauz 248., Kovács/Szólószonáta 119.

Mind a tritonus, mind a bővített szekund használatára más irányból is kapott ösztönzést. Különösen a román, szerb és arab népzeneből. A tritonust használja 1. mint dallamot, egyrészt a magyar műdal és a szomszéd népek népzeneje példájára. De pl. a szlovák népzeneben kedvelt lyd hangsor gyakori használatára Debussy is ösztönözhetett. 2. Mint harmonikus kapcsolatot. Ehhez Berlioz és Liszt példája vezette. [...] 3. Mint szimultán hangközt, gyakran kísérő harmónia gyanánt. 4. Kánont is ír tritonus távolságban. 5. Mint moduláció célpontját. Így hallottuk egyik első dalában s így találjuk utolsóelőtti műve, a hegedű-szólószonáta fűgájában. (Erre a modulációra már Beethovennél is talált példát: az Asz-dúr szonáta gyászindulójában.)⁵⁴

A második témás szakasz (37–50. ütem) új kontraszsubjektummal, virtuóz figurációkkal fonja körül a téma *marcato* hangjait. A tizenhatod-mozgás (esetenként kettősfogásokban) a 44. ütemtől a basszus-szólamba helyezett inverz-forma kíséretében is folyamatos marad. **(126. kottapélda)**

A második epizód (50–62. ütem) motívum-párok játékára épülő, regisztereket ütköztető polifóniája ismét a 18. század hegedűzenéjét idézi. Az előző epizódban is kulcsszerepet játszó, háromhangos motívum megfordított, kromatikus félhangokban emelkedő variánsai egymásba fűződnek (54–57. ütem), majd (az 58. ütemtől) a téma második hangcsoportjának inverzfordítása (a hangközviszonyok változásával) szól terc-fogásokban. A 60–62. ütemben a crescendáló, olykor akkordokká bővülő terc- és szextfogások viszont már a harmadik témás szakaszt készítik elő.

A harmadik témás szakasz (62–87. ütem) a tétel legkomplexebb, drámai feszültségeket hordozó területe. Bizonyos értelemben az előzmények összefoglalásának szerepét is betöltve a téma kontraszsubjektuma részint önmaga (az alapformával az inverzfordítás áll szemben),⁵⁵ részint (76–84. ütem) a második témás szakaszra emlékeztető látványos tizenhatod-menetek társulnak akkordfogásokban megszólaló változatához.⁵⁶

54. Kodály/Visszatekintés II 465–466.

55. Griffiths/Bartók 180.

56. Vö. Laki/Violin Works 139–140.

126. kottapéllda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 2. tétel (Fuga) – 37–48. ütem

A szakasz elején (62–65. ütem) a téma ritmusa és motívumai közé beékelődő szünetek hossza egyaránt az expozíciót idézi (nem a teljes témaalakról, csak első három motívumáról van szó) – a 66. ütemtől a szünetek hosszának csökkentésével Bartók két ütembe sűríti össze az eredetileg három ütem terjedelmű frázist. A 62. és 66. ütemekben felbukkanó alapforma a 70. ütemtől az alsó szólamba kerül: a felső szólam az inverzfordítást viszi tovább. A 72. ütemtől a szólamszám (az expozíciót követve) négyre emelkedik: a komplementer motívumokból kialakuló szövet egyszerre hordozza a téma különböző fordításait (elkülönülésüket fokozza, hogy az alapforma meghatározó hangköze a terc, míg az inverzé a nóna). A 76. ütem végétől a téma alapformáját és az alaphangnemet egyszerre előkészítő hatalmas fokozás simítja össze szextmenetekben az egymásnak feszülő variánsokat.

A téma alapformája először E-ben, inverze H-ban áll, a folytatásban az alapforma A-ban (66. ütem) inverze G-ben (67. ütem), majd az inverz-alak F-ben (70. ütem), az alapforma Fis-ben (71. ütem) szólal meg. Mármint a tonális síkok ilyen egymáshoz rendelése az időbeli sűrűsödés leképezése a hangok dimenziójába: a szünetek rövidülésével párhuzamosan a belépések kezdőhangjainak egymáshoz viszonyított távolsága is egyre csökken (e–h, a–g, f–fis). A folyamat a tétel első csúcspontjához vezet (77. ütem felütéssel), ahol nemcsak eredeti tonálisába és alapformájához érkezik vissza a téma, de a motívumait elválasztó szünetek ritmusértéke is helyreáll.

A témaalakok kontrasztálását a játékmódok fokozzák: az alapforma (*arco*) és az inverzfordítás (*pizzicato*) élesen elkülönül egymástól. (Nyilván a szólóhegedűs apparátus hangzási monotóniáját is ellensúlyozandó.) Az újabb játékmódok a téma alapformájának újabb variánsait hozzák létre: a nyolcadok hol diminuált, hol legato vonózása, a hagyományos és Bartók-pizzicato alkalmazása, az akkordjáték, az azonos hangokat két húron unisono játszó illetve a témahangokat glissandóval összekötő ujjazatok a bal kézben minden megjelenésének izgalmasan egyéni arculatot kölcsönöznek.⁵⁷ (127. kottapélda)

127. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 2. tétel (Fuga) – 61–76. ütem

The musical score for measures 61-76 of Bartók's Sonata for Solo Violin, 2nd movement (Fuga) is presented. The score is written for a single violin and includes various performance instructions such as *poco allarg.*, *arco*, *pizz.*, *cresc.*, *pizz. (1)*, *pizz. (2)*, *ossia (1)*, *ossia (2)*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *cresc.*, and *IV*. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The tempo is marked *poco allarg.* and the tempo change is indicated by a double bar line and *al = ca. 104*.

A tétel eddig a műfaji hagyománynak megfelelően építkezett: az utolsó epizód (88–98. ütem) azonban mintegy „a múzeumból kilépve” tematikájában-karakterében gyökeresen új hangot üt meg: D-tonalitású, rusztikus táncbetét szól, ritmikus, homofón, tüntetően tiszta D-dúr/moll akkordjaival népi vonós együttes hangzását utánozva. Európai zenetörténet és közép-európai népzene szintézise

57. Vö. Brunner/Sonata 118–128.

nagy kortársat idéz: Stravinsky orosz korszakának, a *Petruska* vásári táncjeleneteinek visszhangja szólal meg benne. (128. kottapélda)

128. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 2. tétel (Fuga) – 87–90. ütem

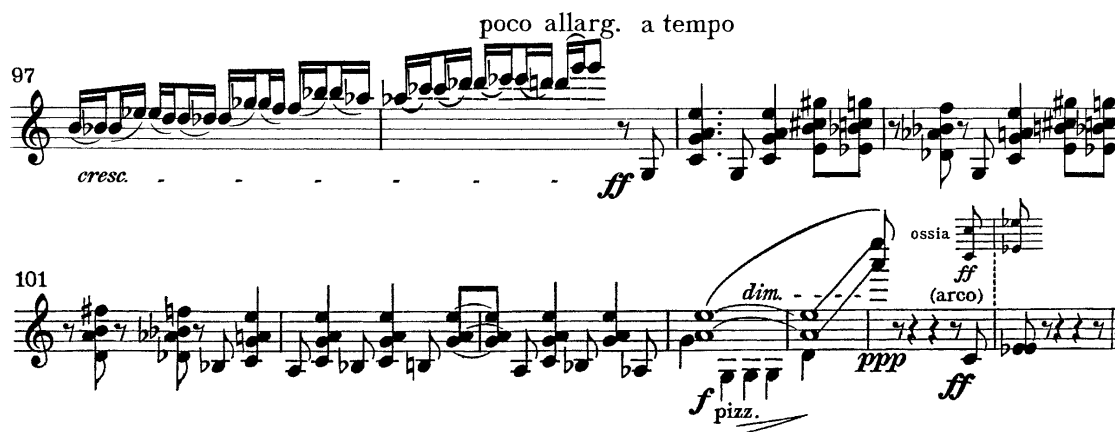


A rövid negyedik témás szakasz (92–107. ütem) ismét a témafejl alap- és inverzformáját állítja szembe egymással, majd látványos, virtuóz elemekben bővelkedő átvezetés után a témafejl zárja a *Fuga* eseménysorát. Az 1. és 3. témás szakaszban Bartók két-két szólam párba állításával hozott létre négyszólamú szövetet; a 76–84. ütemekben hármashangzat-mixtúrákat vezetett. Most azonban nem csak a szólamszám továbbnöveléséről van szó: a négy szólam (két kvintfogás egymás felett) szimultán négy tonális síkot képvisel (c-g-a-e – az alapformával a basszus szólamban). Mintegy a tétel tonikai és domináns tengelye ötvöződik – majd egy merész, az A-E húrokon végigsuhanó kvint-passzázs után a *Fugát* útjára indító kisterc-motívum tesz pontot a tétel végére.

(129. kottapélda)

129. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 2. tétel (Fuga) – 97–107. ütem



3. tétel – Melodia

Az ABA'-formamodell⁵⁸ bartóki változatait Kovács János az A és A' részekben imaginárius elő- és háttér dialógusaként írja le,⁵⁹ melyhez képest a B-rész szövete homogén, scherzo- vagy notturmo karakterrel. Mármint ez a „program” új hangzáslehetőségek folytonos kipróbálására inspirálta Bartókot: az egyik legartisztikusabb példája e törekvéseknek a *Melodia*, mely a hangszínek és regiszterek gazdag változatossága alapján joggal állítható párhuzamba az 1936–39-es nagy *Hegedűverseny* lassú tételével.⁶⁰

A *Szólószónata* kompozíciós munkája (az 1. tétel kezdőütemeinek felvázolása után) a lassú tétellel indult.

A *Melodia* 1–29. ütemének tintás, a végső változathoz már igen közel álló első verziója a folyamatfogalmazvány 37. oldalán látható.⁶¹ A végül felhasználatlanul maradt inverzfordítások kipróbálása után valószínűleg egy második, ceruzás munkafázisban zajlott le a szakasz transzpozíciója az eredeti lejegyzés G-tonalitásából B-be. A számos javítás miatt nehezen áttekinthető vázlatot néhány újabb apró korrekcióval a fogalmazvány 55. oldalán tisztázta le Bartók.

A tétel mindhárom formarésze négy dallamsorból és közéjük beékelődő refrénekből épül fel.⁶² Az első és az utolsó szakasz egyszólamú írásmódja, világosan tagolt, a „strófán” belül a dallamsorokat és refréneket elválasztó struktúrája egyértelműen utal népzenei gyökereire,⁶³ mintapéldájaként annak a komponálásmódnak, melynek során a zeneszerző „*sem parasztdallamokat, sem parasztdallamimitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a paraszzenéből.*”⁶⁴ A struktúra ugyanakkor a hagyomány, a klasszikus periódus formaelvei mentén is értelmezhető. Ligeti György írja:

[...] Bartók a mégoly heterogén anyagát is a motivikus fejlesztés hagyományos technikáival kezeli, amelyek tiltják a forma nem racionális szétvágását. Bartók és Stravinsky úgyszólván fordított viszonyban áll a

58. Bartók saját műveiről szóló analíziseiben az ABA' formájú tételeket vagy dalformának nevezte (mint a 2. szvit 1. tételének vagy az 5. vonósnégyes 2–4. tételének esetében vö. BBI/1 57. és 77–78.), vagy körülírta (mint például a 2. zongoraverseny esetében vö. BBI/1 72.). A formamodell természetesen a zeneakadémiai tanulmányok során is előkerült, sőt a Koessler tanította formátan egyik fontos fogalma volt. Bartók több fajtáját is tanulta és tanította, ahogyan az Freund Irén jegyzeteiből kiderül vö. Somfai/Formátan, Griffiths/Bartók 180.

59. Kovács János. „Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart” und „Adagio religioso.” In: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Ujfalussy J. és Breuer J. szerk. (Budapest: Editio Musica, 1972), 25–30./27.

60. Kroó/Bartók-kalauz 248–250., Brunner/Sonata 131. és 133., vö. Somfai/Tizenhatsz 218–251.

61. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 76.

62. A *Melodia* egyik előzménye a felépítés tekintetében Schubert *op. poszt. a-moll zongoraszonátájának* (D 784) második tétele, melyben az A rész négy dallamsorát egy kromatikus unisono-motívum választja el egymástól. Az A' részben variált formában (harmonizálva illetve kibővítve) visszatérő motívum fontos szerepet játszik a tétel egységének megteremtésében. Laki Péter a *Zene* 3. tételének második témájára utal a szakasszal kapcsolatban vö. Laki/Violin Works 140.

63. Laki/Violin Works 140.

64. „A népi zene hatása az új műzenére” In: BBI/1 144.

hagyománnyal. Bartók dallam- és harmóniavilága újszerű, egész formálása viszont inkább konzervatív. Mindenekelőtt olykor túlságosan is egyszerű periódusokban gondolkodik, fejlesztései és átvezetései pedig gyakran egészen Beethovenre nyúlnak vissza. Bartók [...] naiv-keserű komolysággal bízza magát zenei anyagának forrásaira, az ő Bachjára és Beethovenére, az ő népzeneire. Bizalommal ragaszkodik a szolid, önmagukban zárt periodizáló formákhoz, mintha a felbomló tonalitás korában még mindig egyedül ezek nyújtának biztonságot.

A megrendült anyagban való rendületlen bizalom ellentmondása, az a gesztus, amellyel Bartók a rég megrepedt téglákból magukat szilárdnak mímelő épületeket varázsol, a bartóki kompozíciós mód egész belső meghasonlását magában rejti, egyszersmind azonban ez adja zenéjének sajátos feszültségét. Innen ered az a szögletesség, sőt olykor megfigyelhető ügyetlenség, amellyel Bartók a klasszikus formákhoz nyúl – amely ugyanakkor meg is óvja őt egyfajta frivol neoklasszicizmus sima, szemfüles historizmusától.⁶⁵

Ez a zseniális leírás, távoli világok között nyitva átjárót a „szolid, önmagukban zárt periodizáló formák” központi szerepének felismerésével, a kései Bartók-stílus (benne különösen is a *Szólószonáta*) egyik alapproblémájára, a hagyomány és a saját nyelv olykor feszült kapcsolatára világít rá.

A hangzásképző változatos alakításának, a regiszterek variálásának szándéka azonnal kézzelfogható: az 1–29. ütemben a G-húrról a D- és A-húr érintésével az E-húr magas fekvéseibe felívelő, majd onnan ismét aláereszkedő dallamvonal a 49–67. ütemben ellentétes utat jár be.⁶⁶ (Az 1. sor variált formájának két oktávval magasabbra, a G-húrról az E-húrra való áthelyezése az A-rész visszatérésében az 1. *hegedű-zongoraszonáta* nyitó- és a nagy *Hegedűverseny* középtételéből egyaránt ismerős.)

A dallamsorok és a refrének elkülönítését a sajátos üveghang-szín megjelenése és a hangerő markáns csökkenése együtt szolgálja (a *p* és *ppp* váltakozásával).⁶⁷ Az echo-hatás a Kovács János által leírt előtér-háttér megjelenítésének fontos eszköze.⁶⁸ **(130. kottapélda)**

65. Ligeti György. „Bartók harmóniavilágáról” In: Kerékfy Márton szerk. *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010), 81–82.

66. Vö. Brunner/Sonata 131. és 133.

67. Laki/Violin Works 140. vö. Griffiths/Bartók 180.

68. Vö. Brunner/Sonata 132.

130. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 3. tétel (Melodia) – 1–11. ütem



A tétel alaptempójához képest (*Adagio*) kicsit élénkebb (*Un poco più andante*) B rész (30–48. ütem) hangzásképe az állandó trillamozgás határozza meg, mely csak a 37. ütem a 2. dallamsort lekerekítő autentikus zárlatánál és 3. dallamsorban (40–42. ütem) szünetel.

Ez a különös, varázsos vibrálás ugyanakkor nem könnyíti meg a szakasz sajátos intonációjának azonosítását: egy imaginárius korál tölti ki a tétel második nagy formarészét. (131. kottapélda)

131. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 3. tétel (Melodia) – 30–37. ütem

A trillák, tremolók, kettősfogások és akkordok szövetébe burkolózott korál négy dallamsorától kevésbé különülnek el hármashangzat-felbontásokból illetve skálamenetből kialakított közjátékok (33–34., 38–39., 43–44. ütem): a dinamikai váltások, a *piano* és *pianissimo* utasítások ugyanakkor (az

A-részhez hasonlóan) egyértelműen kijelölik a sorok és a refrének határait. A 38–39. ütem közjátéka Bartók másik nagy korál-zenéje, a 3. *zongoraverseny* középtételének indulását idézve egyértelműsíti a szakasz intonációját.

Az A' részben (az 1. *hegedű-zongoraszonáta* lassú tételéhez nagyon hasonlóan), az első formarész variált visszatérésében az improvizációt idéző díszítő-eljárás egyszerre utal a barokk és a népzene hangszeres gyakorlatára. A finom arabeszkok mögött azonban a tétel egységét szilárd tematikus „híd” erősíti. A B utolsó dallamsorának refrénje (48. ütem) az A' rész 3. sora után, a 63–64. ütemben újra felbukkanva átveszi a sor eredeti záradékának (18–20. ütem) szerepét: Bartók ezúttal nem a dallamsor utolsó frázisából szerkeszti meg a refrént, hanem más szövegösszefüggésbe helyez egy már ismert motívumot. Ez a változtatás a koncepció része: az A és A' részek az 1. és 2. dallamsor között mutatott pontos megfelelést (1–6. = 49–53. és 6–12. = 53–58. ütem) a 3. sortól (58–63. ütem) fokozatosan feloldva a 4. sor helyére az 1. transzponált változatát illeszti (64–67. ütem). Mármint a strófa átalakítása, a dallamsorok cseréje a refrének kidolgozására sem marad hatástalan: arra a kérdésre pedig, hogy Bartók miért a 48. ütem kisszekundos trillamozgását választotta a zárósor felvezetésére, a formarészek összekapcsolódásának vizsgálata adja meg a választ. A 47–48. ütemben a trillamozgás az A' rész visszatérését, tehát az 1. dallamsor variált újramegjelenését készítette elő. Az A' rész utolsó dallamsorának kicserélése az 1. dallamsorra ekként igazolja a 63–64. ütemet: a trilla (akárcsak első megjelenésekor), az 1. dallamsort előlegezi, további asszociációkat szólítva elő – a 2. *hegedű-zongoraszonáta* 1. tételének zárószakaszát (**17–18 próbajel**) és a 3. *zongoraverseny* „madárhangjait” idézve finom színekkel gazdagítja tovább a *Melodia* palettáját. (**132. kottapéllda**)

A tétel szerkezete és zenei tartalma a hasonló dramaturgia mentén építkező 2. és 3. *zongoraverseny* középtételeivel való összehasonlításra sarkallnak. A zongoraversenyek lassú tételeiben a korál-zenés A és A' részek a 2.-ban virtuóz elemekben bővelkedő scherzót, a 3.-ban madárhangokat utánzó természetzenét öveznek, melyet a külső héj periodizáló felépítésével szemben szerkezeti asszimmetria és különleges, vibráló hangzások jellemez. Másképpen fogalmazva: a szabályos és szabálytalan, a kiszámítható és kiszámíthatatlan ellentétéről van szó.⁶⁹ Mármint a *Melodia* középrésze hangzásoképében ezekre nocturno-karakterű tételekre utal,⁷⁰ ahogy széles „korál”-dallam és intenzív, foszforeszkáló kíséret együttállása jellemzi például az 1. *hegedű-zongoraszonáta* 1. tételében a kidolgozás kezdőszakaszát is (**11–14 próbajel**).

69. A 19. századi zongoraverseny-irodalomban nem előzmények nélküli a lassútétel hasonló dramaturgiája: ismert példája Csajkovszkij *b-moll zongoraversenyének* (op. 23) középtétele, mely minden bizonnyal Mozart *d-moll zongoraversenyére* (K 466) utal vissza.

70. Lenoir/Sonata 246–249., Brunner/Sonata 134., Laki/Violin Works 140.

132. kottapéllda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 3. tétel (Melodia) – 45–56. ütem

A középrész szerkezete ugyanakkor itt a két külső formarészhez hasonló szabályosságot mutat. A zongoraversenyek „cselekménye” ekként az ellentétébe fordul: a korál / természetzene / korál eseménysorból természetzene / korál / természetzene „történet” válik, a tétel a szakrális / profán-naturális / szakrális helyett a profán-naturális / szakrális / profán-naturális „program” mentén halad.

A *Szólószonáta* komponálásának idején a *Concerto* zongorakivonatán dolgozó Bartók műhelyében nem egyedülálló jelenség, hogy régebbi darabja meghatározó hatást gyakorol formálódó új művének koncepciójára – a nagyzenekari kompozíció 2. tételének (*Giocco delle coppie*) tánczenével keretezett rézfúvós-korál-dramaturgiája nagyon valószínűen a *Melodia* előképéül szolgálhatott. Utóbbi azonban sajátos intonációk felvonultatásánál többet is képvisel: Ligeti gondolatához visszatérve a közös formaelv, a strófa-szerkezet alkalmazásával a népzene és a nagy európai hagyomány szintézisét mutatja fel. Ugyanakkor az *1. hegedű-zongoraszonáta* lassú tételére emlékeztetően a szólóhegedű magányos melódiájának történetét lassan kibontva (mely dísztelen első megjelenését követően a középrész varázslatos „hídján” áthaladva kolorált alakban tűnik fel újra) a nép- és a barokk műzenét egyaránt meghatározó improvizatív „zeneteremtés” élményével ajándékozza meg hallgatóját.

4. tétel – Presto⁷¹

A *Presto* a folyamatfogalmazvány papírra vetése és a tisztázat lezárása között jelentős korrekción esett át.⁷² A kompozíciós munka során Bartók számos helyen módosította a *Szólószónata* szövegét – de míg az első három tétel esetében a változtatások nem érintették azok struktúráját, a *Presto* eseménysorának átrendezésével a zeneszerző újragondolta a finálé koncepcióját. A szakirodalom nagyjából egységes álláspontot foglal el a végleges forma értelmezésében: rondóformáról beszél, melyben egy negyed- illetve félhangos verzióban is játszható,⁷³ tizenhatodmozgásra épülő, virtuóz karakterű zene játssza a háromszor visszatérő rondótéma szerepét (133. kottapéllda)

133. kottapéllda

Bartók: Szónata szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 1–18. ütem

♩ = ca. 96
con sord.
punta d'arco
pp

ossia

ossia

ossia

8

14

71. A fejezet a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos kongresszusán, a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc kamaratermében 2002. október 27-én, „*Forma és dramaturgia Bartók Szólószonátájának (BB 124) zárótételében*” címmel elhangzott, a *Magyar Zene* XLI/3 (2003. augusztus) számában megjelent előadás átdolgozott változata.

72. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 75–76.

73. Griffiths/Bartók 180.

Hozzá egy hemiola-ritmusú tánc téma (134. kottapélda) és egy Asz-tonalitású *Tranquillo*-téma társul.⁷⁴ (135. kottapélda)

134. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 101–118. ütem

135. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 270–288. ütem

A formatani kategóriák és a zene közötti ellentmondásra azonban több elemző is felhívja a figyelmet. Kroó György írja:

Mindenféle hagyománynak fittyet hányva a rondótéma repríze helyett az első két téma szabadabb sorrendben és egy utójáték keretében kergeti egymást, amíg csendesebb társuk véget nem vet a játéknak.⁷⁵

A *Presto* fogalmazványa már az első ütemek után kérdéseket tesz fel.

74. Kroó/Bartók-kalauz 250., Stevens/Bartók 225–226., Lenoir/Sonate 252–259., Kovács/Szólószonáta 121–124., Nordwall/Sonata 4.

75. Kroó/Bartók-kalauz 250.

A kompozíciós munkát az *Arab gyűjtőfüzet* 56. oldalának 7–9. sorában kezdte meg Bartók,⁷⁶ a későbbi 101–124. ütemek leírásával, a 113–116. ütemek utólagos betoldásával. A 10. sorban a *Tranquillo*-téma első ütemeit (270–276. ütem) jegyezte fel, az íráskép alapján feltehetően két fázisban.

Az 57. oldal 1. és 3–4. sorában a későbbi 125–149. ütem látható. Az 5., 7. és 9. sorokban betoldásokkal és kisebb javításokkal a 16-od téma negyedhangos verziójának kidolgozása vette kezdetét.⁷⁷ A 149. ütemig jutó szakasz folytatása az 59. oldalon található.

A 16-od téma folytatását (25–88. ütem) tartalmazó 58. oldal után a befejezést (89–100. ütem) az 59. oldal⁷⁸ 1. és 3. sora tartalmazza. A 3. sor közepe táján határozottan meghúzott kettősvonal utal a szakasz lezárására, utána a 152. ütemtől folytatódott a tétel. A hiányzó 150–151. ütemek az oldal 10. sorának második felében láthatók, végleges elhelyezésükre vonatkozó megjegyzés nélkül.

A finálét tehát eredetileg a 101. ütemtől induló, hemiolás ritmusú tánczene indította. Feltehetően ugyanebben a munkafázisban még egy, a tételben csak később szerepet kapott témát is feljegyzett Bartók – a *Tranquillo* első ütemeit. A két téma markáns karakterkülönbsége felveti: nem egy hagyományos értelemben vett főtéma-melléktéma komplexum felvázolásáról van itt szó? A memovázlat funkciójára vonatkozó kérdés az első pillanatban nem eldönthető.⁷⁹

A tételkezdet azonnal továbbfejlesztett tánczenéje és az egyelőre csak vázlatosan rögzített *Tranquillo*-téma mellé felsorakozó harmadik (végül második helyre kerülő) téma tűnik fel a fogalmazvány 57. oldalán: a 128–136. ütemek kemény vágású, a regiszterek szembeállítására épülő zenéje hangzásában és karakterében egyaránt új jelenség a tételben. (136. kottapélda)

136. kottapélda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 127–143. ütem



76. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 76., Coonce/Genesis 63–64., 68–70.

77. A negyedhangok jelölésére Bartók először a fordított rajzolatú b-t használta (*Csodálatos mandarin* – 84. próbajel), később, a 30-as években kezdte el alkalmazni az itt látható grafikai jeleket (*Hegedűverseny* 1. tétel – 303. ütem; *6. vonósnygyes* – *Burletta* – 26. sköv. ütemek). A *Prestó*-ban továbbá a harmadhang is előfordul (58–59. és 61–63. ütem), itt a sor alá írott jegyzetben közölte elképzelését vö. Somfai/Kompozíciós módszer 271–272., Vikárius/Modell 124–130.

78. Vö. Coonce/Genesis 69–70.

79. Vö. Coonce/Genesis 63–64.

Bartók ekként csak a 101–149. ütemek rögzítése után kezdte meg a 16-od téma megfogalmazását: a későbbi 1–100. ütem lejegyzése után visszatért az előbbieken félbehagyott vázlatához, s végigírta a finálé végleges formáját. A *Presto* első harmadának átrendezésére vonatkozó döntésnek így a tisztázat megkezdése előtt meg kellett születnie – de ez a döntés már nem csak a formáról szólt.

A fogalmazvány verziójának fő témája még egyértelműen a tánc téma: fontosságát az is jelzi, hogy G-ben, a darab alaphangnemében áll. Hozzá Bartók az éles ritmusú második, majd (egyelőre csak jelzésszerűen) a *Tranquillo* harmadik témát társítja (előbbi inverzfordításban, utóbbit rövidített, majdhogynem töredékes formában rekapitulálja majd a tétel utolsó részében). A 16-od téma saját útjára indul: egy szólamban koncipiált első megjelenése után kvintfogásban bukkan fel újra, majd elmorzsolódik. Ez a mozzanat az 1936–39-es *Hegedűverseny* 3. tételéből ismerős, melyben (az 1. tétellel közös) tématerületek közé pontosan úgy ékelődik be egy triolás ritmikájú közjáték, ahogy a *Presto*-ban a 16-od téma meg-megszakítja a másik három téma által megrajzolt eseménysort. Mindkét esetben *perpetuum mobile*-jellegű, a hangszeres virtuozitást hangsúlyozó, látványos anyagról van szó, melyek asszimmetrikus szerkezete nem dallamsorok, hanem tonális síkok szerint tagolódik (utóbbiak a *Hegedűverseny*-ben kvart- és kvint-, a *Szólószonátában* tercstávolságra helyezkednek el).

Mármost a végleges változatban is a 101–124. ütemek tánczenéjét 1. témának tekintve, melyhez képest a 2. és különösen a 3. téma új karaktereket képvisel, a forma értelmezése új úton indulhat el. A 16-od téma – ha jelentősége a tétel elejére helyezésével megnövekedni látszik is – ebben a megközelítésben továbbra is „mellérendelt”, a három témától bizonyos értelemben független szerepet kap.

Ezt a megközelítést struktúrája és hangzasképe egyaránt indokolhatja. Bartók a 30-as évektől komponált nagy műveinek (például a *Zene*, a kétfonórás *Szonáta*, a *Kontrasztok*, a *Hegedűverseny*, a *Divertimento* és a 3. zongoraverseny) táncfináléi strófikus szerkezetű témákra épültek. Mármost a 16-od téma kiszámíthatatlan asszimmetriája, valamint az előírt tempóban jóformán appercipiálhatatlan hangközei, megfoghatatlan hangzása (*con sordino*, *punta d' arco* – hangfogóval, a vonó csúcsánál játszva) okán nem illeszthető be ebbe a sorba.

Ebben a vonatkozásban két verziója egyenrangú – a negyedhangos változattal kapcsolatban ugyanakkor Wilhelm András – Simon Albert Bartók-kutatásaira hivatkozva – sajátos értelmezési szempontot vetett fel:

[...] ez a két változat nem csak alternatív megoldás, hanem két nagyon is különböző mű-alak, amelyeknek analízise természetszerűleg más eredményekre fog vezetni. [...] A Bartók által készített alternatívák ugyanis nemegyszer teljességgel más hangrendszeri konzekvenciákra vezetnek, mint a negyedhangos változat. Kétségtelen, hogy a negyedhangoknak nincs a félhangokhoz hasonlítható jelentőségű strukturális szerepük, de azoknak a hangoknak, amelyek pontosan illeszkednek közülük a tradicionális tizenkétfokú

hangrendszerbe, igenis van – a hallgató elsősorban ezek segítségével tájékozódik. Az érkező- vagy fordulóhangoknak azonban nincs funkcionális azonossága a két változatban. Sarkítottan fogalmazva: a negyedhangos változat hangzása minden bizonnyal érdekesebb, de a hagyományos tizenkétfokú letét hangköz-relációkban gazdagabb.⁸⁰

Míg az első tíz ütemben a negyedhangos verzió a g-b kisterc-sávban alig appericiálható emelkedést-süllyedést végez, addig a kromatikus verzió a g-alaphang mellett a b-nek is strukturális jelentőséget ad. A folytatásban (13–20. ütem) az ütemek első hangjai (a Wilhelm által említett forduló-hangok) valóban ugyanazok a két változatban – a negyedhangos verzió azonban szinte megfoghatatlanul közlekedik e stabil pontok között. Ugyanez érvényes a 21–30. ütemekre: a 21. ütem fisz-fordulójától indulva markáns különbséget teremtenek a két változat között az ereszkedő mozgást különbözőképpen strukturáló negyed- illetve félhangos képletek. A 16-od téma második megjelenése (201–220. ütem) hasonló tanúságokkal szolgál: a két verzió különbsége ekként (ahogyan azt Bartók nyilván előre látta is) a tonalitás-érzet erősödésében-elhomályosulásában érhető tetten.

Nem vitás, hogy a negyedhangos változat (legalábbis papíron) e tekintetben valóban merész és izgalmas expedíció a tizenkéthangú rendszeren túl elterülő világba, melynek az életmű hasonló jellegű, korábbi kísérletein túlmutató jelentősége sem tagadható. Wilhelm azonban tovább kommentálja a jelenséget:

Simon Albert [...] figyelmeztetett arra, hogy a vélt újdonság varázsa esetleg elfedi a józan megfontolásból fakadó kritikai észrevételt. [...] Bartók talán nem is kényszerűségből vagy beletörődésből vállalkozott a kromatikus verzió megírására, hanem éppen amiatt, mert a kompozíciós problémákat újragondolva revideálta saját korábbi elképzelését.⁸¹

Mármost e két interpretáció nem feltétlenül zárja ki egymást. Bartók nyilván mérlegelte a megszólaltatás problematikus voltát; de emellett talán úgy vélte: a negyedhangos verzió a tétel többi, a hagyományos hangrendszerbe illeszkedő témájával szemben túl nagy kontrasztot jelent, s ezért érezte szükségesnek a diatonikus-kromatikus világ jól ismert határán mozgó félhangos változat megfogalmazását is.

A témák hierarchiája és a forma értelmezése szempontjából mindazonáltal nem a hangrendszer a fő kérdés, hanem a 16-od téma funkciója. Kodály *Szólószonátájának* fináléjában a főtéma rekapitulációja elé „át- és rávezető” jelleggel mozgásformájában és hangzásában (*sul Ponticello*) hasonló szakasz ékelődik be. (137. kottapélda) A Bartók által jól ismert darab hatása a nyitótétel verbunkos-témájára joggal volt feltételezhető, s ebben az esetben sem kizárható: a 16-od téma változékony jellegének a forma „lágý részét” kitöltő feladat inkább meg is felel.

80. Wilhelm/Szólószonáta 16–17.

81. Wilhelm/Szólószonáta 17.

137. kottapéllda

Kodály: Szonáta szólógordonkára op. 8 / 3. tétel – 326–350. ütem

Tempo I.
sul Ponticello.

A tétel egészét szemlélve a témák „mindenféle hagyománynak fittyet hányó” visszatérése is az elemzésekben legtöbbször előforduló rondóforma-konceptió bizonytalanságára figyelmeztet.⁸² Kroó leírása szerint a tétel utolsó szakaszát a 16-od téma és a tánc téma egymásba fűzött motívumaiból alakítja ki Bartók, s a *Tranquillo*-téma felidézésével zárja (407–414. ütem). Külön is felhívja a figyelmet a 16-od téma különleges kezelésére: míg második, kvintfogásban felhangzó megjelenése (201–269. ütem) teljes értékű rekapitulálásaként értékelhető, addig harmadik visszatérése (334–348. ütem) a tulajdonképpeni témafej elhagyásával inkább csak a jellegzetes mozgásforma felidézésének tekinthető. (138a-b kottapéllda)

138a kottapéllda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 196–212. ütem / 332–344. ütem

138b kottapéllda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 332–344. ütem



Harmadik megjelenésekor a 16-od téma a tánc téma zenéjével összefonódva még tovább morzsolódik, epizód szerepe ekként a tétel befejezése felé haladva egyre szembetűnőbbé válik. A másik három téma viszont nem rondó-, hanem szonátaformát alkot, melyben a tánc téma a 312. ütemtől induló kötetlen tovább szövése veszi át a kidolgozási rész funkcióját. Kétségtelen, hogy az önálló utat járó, viszonylag nagy terjedelemben kibontott (csak a tánc téma vethető össze vele e tekintetben) 16-od téma ennek a szonátaformának a kontúrjait erősen elhalványítja. Mégis felismerhető: a 362. ütemben kezdődő záró szakaszban a 2. téma (fordításban) és kísérő motívumainak, majd a 407. ütemtől a *Tranquillo*-téma első dallamsorának visszatérése expozíció–rekapituláció érzetét kelt. A *Presto* ezen a ponton már olyan komplex, a rondó- és a szonátaforma elemeit egyaránt felvonultató struktúrájának bizonyul, melynek nem kezdő-, hanem 101–117. ütemei szólaltatják meg valódi fő témáját; a fő témához hasonló léptékben egy virtuóz karakterű, meghatározhatatlan körvonalú zenei anyag saját „történet” hőse lesz benne; a tánc témához hasonlóan szilárd, karaktereiben azonban annak ellentétéként ható két további téma pedig végeredményben passzív szereplője lesz az eseményeknek.

(139. kottapéllda)

De miért helyezte át Bartók a 16-od témát a *Presto* elejére? A legvalószínűbb magyarázat rá, hogy a tánc téma (a hemiolás ritmika által is érzékeltetett) barokkos vonásai ellenére félreismerhetetlen parasztzenei hangvételét egyszerűen túl profánnak érezte a darab stratégiaiilag egyik legfontosabb pontján, a finálé kezdetén. A *perpetuum mobile* 16-od témával való kezdés ezen túlmenően a finálét a Bach-szólószonáták zárótételeinek lendületes, virtuóz zenélésével, az egyszólamúságot látens többszólamúsággal keverő írásmódjával is rokonítva a hagyománnyal való élő kapcsolatot is példázta – s hatásosan késleltette a zárótétel valódi intonációjának felismerését-megértését.⁸³ Nevezetesen: Bartók annyi nagy művéhez hasonlóan a *Szólószonátát* is rusztikus táncfinálé csendíti ki, az utolsó ütemekben emelkedett, ünnepi hangütéssel.⁸⁴

82. Kroó/Bartók-kalauz 250.

83. Vö. Somfai/Kompozíciós módszer 76.

84. Vö. Kroó/Bartók-kalauz 250.

Ezen a ponton pedig a Kodály-szonátánál egy jóval erősebb, a *Melodia* kapcsán már említett párhuzam tűnik fel: a *Presto* is annak a kezdetben alaktalanul gomolygó, a mozgás szinte zsigeri örömet sugárzó zenélésből születő táncfinálé-modellnek a hagyományos formai kereteket szétfeszítő példája, melynek a *Concerto* zárótétele volt kissé szigorúbban szerkesztett letéteményese, s mely ugyanazt az üzenetet, Bartók „életigenlésének” felemelő üzenetét hordozza a két mesterdarab fináléjában.

139. kottapéllda

Bartók: Szonáta szólóhegedűre (1944) BB 124 / 4. tétel (Presto) – 362–419. ütem

362 *p* *più f*

372 *p* *cresc.*

382 *f*

390

rallent. - - molto a tempo
quasi a tempo, ma tranquillo, $\text{♩} = 88$

396 *dim.* *p* *f*

404 *p* rallent. - - *ppp*

413 - molto - - Tempo I *pp* *cresc. molto* *ff*

A Szonáta szólóhegedűre (1944) (BB 124)**Menuhin-lemezfelvételeiről¹**

Jóllehet Bartók rendkívül elégedett volt a *Szólószonáta* premierjével, Menuhin évekkel az ősbemutató után példás önkritikával így nyilatkozott:

A Szólószonáta nehéz mű; Bartók ott volt ugyan, amikor 1944 végén először játszottam a Carnegie Hallban, de sajnálom, hogy nem hallhatta valóban kiforrott előadásban; az évek során ez a zene egyre többet mondott nekem [...]²

Egy Bruno Monsaingeon-nal folytatott beszélgetés során érdekes gondolatmenettel egészítette ki mondandóját:

Az, hogy Bartók meg volt elégedve az előadással, abban az is közrejátszott, hogy a zeneszerzők gyakran képesek meglátni az előadó szándékát és kevésbé kritikusan figyelik a megvalósítást. Valójában még több évig kellett dolgoznom, hogy végül közelébe juthassak e remekmű igazságához, és méltó módon adhassam elő.³

A műről alkotott koncepciójának változását három lemezfelvétele dokumentálja. E bejátszások értékét – a nagyszerű hegedűsteljesítmény megőrzésén túl – tovább növeli, hogy olyan, az ősbemutatót előkészítő konzultáción megbeszélte változtatásokat is megőrizhettek, melyeknek utóbb sem az elsőkiadásban, sem Bartók Péter revideált kiadásában nincs nyoma. Kiemelt érdeklődésre tarthatnak számot azok a részletek, melyeket Menuhin – következetesen eltérve az elsőkiadás szövegétől – mindhárom alkalommal ugyanúgy játszott: alkalmasint ezek között keresendők a kottában utóbb nem rögzített, ám Bartókra visszavezethető momentumok.

Mindhárom felvétel az EMI cég számára készült, Londonban, az Abbey Road-stúdiókban: az első időpontja 1947. június 2–3., a másodiké 1957. október 10., a harmadiké 1974. január–február és 1975. április. A három bejátszás a pálya más-más szakaszán mutatja Menuhint: a 31 éves fiatalember előadása elsősorban a hegedűjáték ragyogó merészségével hat; a 41 éves művész interpretációjában a zenei és a technikai tudás érett egyensúlya a teljesség érzetét kelti; az 58 éves mester számára pedig a karakterek hiteles visszaadása már fontosabb a részletek csiszoltságánál.

A felvételek összevetése az időtartamok tekintetében rögtön igen informatív: a Bartók által – nyilván hozzávetőlegesen – a tételek végén (olykor közben is) megadott durátákhoz hol közelebb, hol távolabb járnak az interpretációk:

1. A fejezet bővített változata „Bartók Béla: *Szólószonáta hegedűre* BB 124 – Yehudi Menuhin első kiadásának és három lemezfelvételének tanulmányai” címmel Kiss Gábor szerkesztésében megjelent a *Zenatudományi dolgozatok 2011 – In memoriam Dobszay László* kötetben (Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012), 271–290.

2. Menuhin Yehudi – Curtis, W. Davis. *Az ember zenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 307.

3. Monsaingeon/Menuhin 93.

Tempo di ciaccona: 8'45" (Bartók) – 9'36" (1947) / 9'40" (1957) / 9'01" (1974–75)

Fuga: 3'50" (Bartók) – 4'28" (1947) / 4'07" (1957) / 4'17" (1974–75)

Melodia: 6'22" (Bartók) – 6'56" (1947) / 6'57" (1957) / 6'43" (1974–75)

Presto: 4'35" (Bartók) – 5'02" (1947) / 4'48" (1957) / 4'59" (1974–75)

1947-es felvételén Menuhin meglehetősen nagyvonalúsággal kezelte a ritmust, a 2–3. lemez e tekintetben sokkal pontosabb. Pontosabb, de nem következetes, hiszen a 2. és 4. tételt 1957-ben, az 1. és 3. tételt 1974/75-ben játszotta gyorsabban. Ugyanakkor nem az alaptempók változtak az idő múlásával: egyes formarészek előadása vált lendületesebbé vagy visszafogottabbá.

A három olvasat különbségeit a rögzítésük között eltelt idő (10, illetve 18 év) bőven indokolja. Néhány részlet technikai megoldása mindhárom lemezen esetleges: Menuhin lemezstúdióban sem törekedett soha steril tökéletességre.

Általánosságban kijelenthető, hogy a legkiegyensúlyozottabb teljesítményt a második felvételen nyújtotta. Az első lemezen a mű értelmezésében akadnak még kiforratlan mozzanatok. Tíz évvel később minden tekintetben jóval magasabb színvonalon szólaltatta meg a darabot: ez mindenekelőtt a polifon játék ragyogó csiszoltságában mutatkozik meg. Talán nem tévedünk, ha e vonatkozásban nagy jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy (1934–36 között készült első felvétele után) 1956–57-ben, tehát a második *Szólószonáta*-produkcióval egy időben ismét lemezeire játszotta Bach szólóhegedűre írott szonátáit és partitáit – ahogy a harmadik *Szólószonáta*-felvétel 1973–75 között készült harmadik Bach-összkiadásával egyidős. (Úgy tűnik, a művész pályája bizonyos pontjain szükségét érezte, hogy rögzítse a szólóhegedű-irodalom nagy remekműveiről alkotott koncepciójának változásait.)

A harmadik felvétel a karakterek visszaadásában, a mű egészének áttekintésében talán még a másodiknál is teljesebb képet ad, ám itt feltűnnek a hegedűjáték kisebb-nagyobb motorikus zavarai: egy-egy összekapott frázis, keményen odacsapott hangindítás kelt akaratlanul is figyelmet.

A lemezek mellett az interpretáció néhány fontos részletének elemzésébe bevontam a *Fuga*-tétel egy 1972-ben Párizsban készült filmfelvételét, valamint Menuhin 1981. október 18-án, a budapesti Zeneakadémia nagytermében fia, Jeremy Menuhin közreműködésével megtartott szonátaestjének a Magyar Rádió által rögzített felvételét, melynek műsorán szintén szerepelt a kompozíció.⁴

1. tétel – *Tempo di Ciaccona*

A 13. ütem második a-ja nem szólal meg az 1974-es lemezen, ahogyan a budapesti hangversenyfelvételen sem: a szándékosság természetesen kizárható. Nem tekinthető azonban véletlennek a 35. ütem után mindhárom lemezen és a koncertfelvételen hosszan kitartott szünet; s nem az a 40. ütemben a tempó világosan appericiálható megélénkülése: ezek véleményem szerint

4. A hangverseny kritikáját l. Sári László szerk. *A mikrofonnál Kroó György 1981–1997* (Budapest: Magyar Rádió, 1998) 25–26.

Bartókra visszavezethető, autentikus, bár a kottában külön nem jelzett mozzanatok. A hangversenyfelvételen a mikrofon egészen különleges esetet rögzített: Menuhin (feltehetően pillanatnyi emlékezetkihagyás következtében) a 39. ütemről visszaugrott a 32.-re, ekként kétszer játszotta el a 2. téma első két dallamsorát! A 35. ütem utáni szünet az akaratlan ismétlésben másodszor is világosan hallható, ahogyan a gyorsítás is.

A 42. ütem utolsó negyedén a harmadik felvételen Menuhin nem üres húrral, hanem egy oktávval magasabban, az A-húr magas fekvésében lefogva játssza az a-t (a későbbi koncertfelvételen ismét üres hűrt hallunk): egyértelmű szövegromlás. (A 44. ütem általa kidolgozott *ossia*-ja egyébként ugyanezt az elvet követi – a megvalósítás a 2. felvételen a legprecízebb.) A 43. ütem c-oktávgettőzéseiben lehet, hogy Bartókkal egyeztetett, a hangzásképp megerősítését célzó variánsról van szó: erre utal, hogy a kérdéses hangokat Menuhin nem tette zárójelbe, hanem főszöveggként közölte. (Egyébként az ütem utolsó nyolcadán is mindig oktávfogást játszik, jóllehet kiadásában ezen a helyen az alsó c nem szerepel.)

Az 54. ütemben az első triola-csoportban az e-hangok alatt kvintfogással az a-k is megszólalnak a harmadik lemezen és a hangversenyfelvételen.

Wilhelm András hívta fel a figyelmet a 90. és a 100. ütemek záró ütemvonalai felett látható függőleges vonalkákra, melyeket kitörölt *ossia*-k maradványának vél.⁵ Az 1. tételben azonban több helyen találni hasonló vonalkákat (74., 103., 105. ütem), melyek semmi esetre sem lehetnek *ossia*-maradványok: véleményem szerint tagoló jelekről van szó, melyeket Menuhin gondosan érvényre is juttat, a 90. és 100. ütemek mellett a leghatározottabban a 74. ütemben. Némileg játéktechnikai okoktól is indokolt, jelzés nélküli markáns elválasztást hallunk a 96. ütem előtt.

A 108. ütemben a félkotta értékű g-oktáv mindhárom felvételen és a koncerten is jócskán lerövidül; a 120. és a 124. ütemben mindhárom lemezen és a hangversenyfelvételen határozottan kijátszott lassításra figyelünk fel: minden bizonnyal ismét egy Bartókkal egyeztetett interpretációs részlet, melyet játéktechnikai okok aligha indokolnának.

A nyitótétel három felvétele között a karakterek visszaadásában és a motivikus összefüggések egyre mélyebb megértésében mutatkozik szembetűnő változás. Utóbbira példa lehet az először a 4. ütemben felbukkanó, a tételben kulcsszerepet játszó, éles ritmusú motívum egyre gondosabb kijátszottsága, ezáltal jelentőségének fokozódó hangsúlyozása (a legnyilvánvalóbban a második felvételen). Előbbire, az interpretáció beérésével a tématerületek sajátos hangvételének markánsabb megragadására a tempóvételek, a dinamika, a vonókezelés tekintetében jelentkező különbségek utalnak: feltűnő például, ahogy a harmadik lemezen a 84–90. közötti szakaszt – a rekapituláció közvetlen előkészítését – Menuhin viharos gyorsasággal, sodró indulattal interpretálja a két korábbi felvételen tanúsított fegyelmezettséggel szemben. Az előadás – mondhatni – egyre romantikusabbá vált, a szöveghűség kismértékű csökkenését hozva magával: például a 17. ütem első, *piano* akkordja *forte* csattan el, s az

5. Wilhelm/Szólószonáta 15.

első két alkalommal egyszerre játszott záróakkord érzelmes *arpeggio*-ban szólal meg a harmadik lemezen. A koncepció változását – hat évvel későbből – az elemzett részletekben a harmadik lemezzel egybevágó hangversenyfelvétel is igazolja.

2. tétel – *Fuga*

A *Fuga* kötött szövege értelemszerűen kevés mozgásteret ad az előadónak: a három felvétel különbségei ezért itt is inkább a karakter megragadásában, mintsem a részletek kidolgozásában mutatkoznak. Az első felvétel pontos, de egysíkú visszaadása a szövegnek; a második lemezen Menuhin már nagyobb vehemenciával, élesebb gesztusokkal játszik: feltűnő a téma egyes hangcsoportjaiban az utolsó hangok árnyalatnyi meghosszabbodása, valamint a polifón játék említett differenciálódása, mely a téma precíz kiemelésében mutatkozik meg a legnyilvánvalóbban. A harmadik felvételen – mindenekelőtt az utolsó, paraszzenés epizódban és a tétel záróütemeiben – még keményebb, szinte agresszív vonókezeléssel találkozunk.

Az 55. ütem első nyolcadán a *h-cisz* kettősfogásból a harmadik felvételen eltűnik az alsó hang, mely a másik két lemezen még pontosan megszólalt. Az ominózus hang a *Fuga* 1972-ben Párizsban készült filmfelvételén és az 1981-es budapesti koncertfelvételen sem hallható: egyértelműen az interpretáció rögzült kopásáról van szó.

3. tétel – *Melodia*

A *Melodia* esetében az 1., 3. és 14. ütemben a vonózás megváltoztatása, a teljes ütemeket egy vonóra vevő nagy ívek felosztása szonórus, gazdag hangzást eredményez, reflektorfénybe állítva Menuhin nemes szépségű hegedűhangját. Mind a kiadás, mind a felvételek a szöveg mély megértéséről tanúskodó részleteket vonultatnak fel. Ilyen a 9. ütem újjrendje: az ütem utolsó *fisz-d* hangpárját Menuhin a G-húron játszott előző motívum után A-húrra helyezi, hangszínében összekapcsolva azt a rákövetkező, üveghanggal játszandó refrénnel. Bár a hegedűművész számára az újjrend megválasztása jellemzően koncepcionális kérdés volt (összefüggésben a művek „hangszín-térképének” gondos megtervezésével), adott esetben nem ragaszkodik feltétlenül saját újjazataihoz: a 7. ütem D-húrra szánt motívumát például az első felvételen G–D húrokra elosztva szólaltatja meg. A harmadik felvételen a 35. ütemben kihagyja az utolsó negyedre eső trillát, szimpla *cisz-e* decimafogást játszik: ismét egy rögzült kihagyás, mely hat évvel később a budapesti hangversenyen is felbukkan. A 48. ütemet Menuhin az első felvételen a kotta szerint szólaltatja meg, a későbbi lemezekben azonban – bátran élve a *più volte, ad libitum* lehetőségével – a megadottnál két hangpárral többet játszik, szuggesztíven teremtvé meg az improvizáció atmoszféráját; érdekes ugyanakkor, hogy 1981-es koncertjén visszatér a kotta szövegéhez.

Az első bejátszás alkalmával az 56. ütemben lefogja a kottában egyébként üveghanggal jelölt d-t. Ezek a részletek esetlegesek – ám véletlennek, három évtizedig észre nem vett félreolvasásnak semmi esetre sem tartható, hogy a 64. ütem utolsó három harminckettede (e-f-c) helyett mindhárom lemezén (és a hangversenyfelvételen) e-a(!)-c hangokat játszik. A szekundlépés kvartra cserélése a 63–64. ütemeket meghatározó a-hangot hozza: mivel a változtatás ekként kompozíciós szempontból is értelmezhető, felmerül a kérdés, hogy esetleg a kottában külön nem jelzett *ossia*-ról van szó. Ugyanakkor feltételezhető a bal kéz automatizmusa által létrehozott szövegromlás lehetősége is: az előzőleg gyors tempóban sorozatosan játszott a-hang „akaratlanul” megjelent az utolsó motívumban.

Az első felvételen Menuhin nagyon szabadon játszik, ez mindenekelőtt a harmadik formarészre érvényes (például az 54–58. ütemek trioláinál). Némileg zavaróan hat, hogy a tételt jól hallhatóan három részletben vették fel, ennek köszönhető a 29. ütem utáni hatalmas szünet, illetve a 48. ütem utáni vágás. Ugyancsak több részletben készült a második felvétel, a B rész indulásakor a hangszín érzékelhető változásával (jöllehet a szünet most rövidebb): ez az interpretáció azonban ritmikailag sokkal pontosabb, átgondoltabb, elmélyültebb az elsónél. A harmadik lemezen és – főleg – a hangversenyfelvételen feltűnő a friss tempóvétel, ami a tétel éneklő karakterének jót tesz, ugyanakkor – szemben a korábbi felvételeket jellemző szinte meditatív nyugalommal – impresszionista vibrálást, bizonyos belső nyugtalanságot kölcsönöz az interpretációnak (a 43–44. ütem futamai szinte szélsuhanásként hatnak, a 48. és a 63–64. ütem harminckettedei itt valóban ideges, zsigeri rebbenések). Egyértelműen a *Melodia* előadása alakult a legtöbbet, gazdagodott a legtöbb új színnel az évtizedek során – míg a többi tételben egyes karakterek váltak markánsabbá, itt a darab egésze ment át határozott jelentésváltozáson.

4. tétel – *Presto*

A *Presto* esetében (az első és második tételhez hasonlóan) a tétel változatos karaktereinek visszaadásában mutatkozik a legnagyobb különbség. A későbbi felvételeken a tempóváltások sokkal pontosabban kivitelezettek az elsón hallhatóknál (különösen a 118–125. illetve a Wilhelm által is hivatkozott 161–176. ütemekben).⁶ A második és harmadik felvétel 100. ütemében Menuhin kettővel több d-t játszik a megadottnál, a hangversenyfelvételen (melyen egyébként világosan hallható a 86. ütem elhagyása!) ismét a kotta szerint játszik. A második lemez és a hangversenyfelvétel 200. ütemében viszont leahagyja az utolsó g-t. Ezek a részletek a mű „lágyságainak” a pillanat hatása alatt álló változásairól tanúskodnak: míg az első lemezen hallható gonddal igyekezett tartani magát a kottához, a következő és különösen az utolsó felvételen bátran kihasználta a Bartók által felkínált *ad libitum*-lehetőségeket. Érdekes módon a koncertfelvétel kevésbé merész e tekintetben, ugyanakkor esetlegesebb is: a 132. ütem három nyolcadát például egy oktávval mélyebben játssza a megadottnál, elhagyja a 268–269. ütemek pengetett a-hangjait.

6. Wilhelm/Szólószonáta 15.

A 302–306. ütem *senza vibrato* játékmódja az első felvételen inkább *poco vibrato*, a későbbiekben azonban egyre inkább követi az előírást. A 329. ütemben egy hegedűs reflexből származó, valamennyi felvételen következetesen végigvonuló hiba bukkan fel: az ütem második nyolcadán az E-húron Menuhin asz-t játszik a c-hang fölé, s ezt a szext-fogást viszi tovább kromatikusan az ütem harmadik nyolcadán felhangzó a-cisz kettősfogásra. A 378. ütem utolsó nyolcadán mind a négy alkalommal üveghanggal játssza az oktáv felső d-jét (a koncerten nem is szólal meg); a 399. ütemben a harmadik lemezen és a koncertfelvételen a *forte* b-t oktávfogásban szólaltatja meg: a hangzások olyan megerősítéséről van szó, melyre több példát is láttunk az első két tételben.

A *Presto* felvételein is találni azonban egy, a kottaszövegtől koncepciónálisan eltérő részletet: a 232., 237. és 338. ütemekben az üres húros burdon-hangokat Menuhin következetesen elhagyja. Ez ismételtelen olyan döntésnek tűnik, melyet nem csak saját felelősségére hozott meg – talán a Bartókkal egyeztetett megoldások sorát gyarapítja.

Bartók *Szólószonátája* a megírása óta eltelt majdnem hét évtized alatt a hegedűrepertoár egyik standard darabjává vált. Kiváló felvételek egész sora rögzíti – közülük több immár nem az elsőkiadáson, hanem Bartók Péter 1994-es publikációján alapul, benne a *Presto* negyedhangos verziójával és addig ismeretlen *ossia*-kkal. Menuhin három lemez- és egy koncertfelvételének vizsgálata a Bartók-kutató számára ugyanakkor a *Szólószonáta* értelmezéséhez, a szerzői szándék és vele az ősbemutató formájának rekonstrukciójához rendkívül fontos információkkal szolgál, elsősorban a kottaszövegben nem jelzett, de esetleg a szerzőre visszavezethető, a hegedűs által javasolt és Bartók által elfogadott elemekkel. Az interpretációtörténet, a hegedűjáték és nem utolsósorban Yehudi Menuhin művészete iránt érdeklődők pedig egy legendás előadás változásainak végigkövetésével egy kivételes zenei intelligenciájú nagy muzsikussal és csodálatos hegedűs izgalmas műhelytitkaiba nyerhetnek tanulságos bepillantást.

ÖSSZEGZÉS

A klasszikus és kortárs hegedűszonáta-repertoár megismerése, illetve egy részének rendszeres megszólaltatása (melyet egyetlen, de annál nagyobb jelentőségű lemezfelvétel is dokumentál) Bartók számára inspiráló viszonyítási alapot teremtett saját hegedűszonáta megalkotásához – e zenetörténeti háttér feltérképezését célozza doktori értekezésem a hegedűs koncertekkel foglalkozó nyitófejezete és a hangversenyeket adatoló, a játszott repertoárra és a közreműködő hegedűsökre vonatkozó statisztikákat felállító függelék.

Bartók életének két jól körülhatárolható periódusában foglalkozott a műfajjal. A besztecei házi muzsikák és a pozsonyi gimnáziumi évek alatt a hegedűrepertoár (nemcsak hegedűszonáták!) jelentős részének átjátszása során (a kamara- és a szimfonikus zene irodalmának megismerésével párhuzamosan) a fiatal zeneszerző átfogó képet alkothatott magának a műfaj addigi történetéről. A zeneakadémiai tanulmányok újabb művekkel ismertették meg, a Pesten koncertező hegedűs világnagyságok meghallgatása és a Hubay-iskolával való közvetlen kapcsolatfelvétel pedig tovább mélyítették tudását a hangszer technikájáról és hangzáslehetőségeiről.

A három fiatalkori hegedűszonáta értelmezéséhez az életrajzi háttér megrajzolása fontos szempontokat adott: mivel a Bartók-kutatásban a c-moll és az A-dúr szonáta részletes analízisére eddig nem került sor, elemzésükben a repertoárral való párbeszéd, annak hatása a fiatal zeneszerző egyéniségének alakulására, valamint a kompozíciós tudás látványos gyarapodásának bemutatása egyaránt reflektorfénybe került.

Az 1903-as szonátával kapcsolatban a keletkezéstörténet és a forráshelyzet alapos vizsgálatához elegendő anyagot kínáltak a források. A kialakult kép érdekes láttelepet adott az átmeneti állapotban lévő műhelyről: a zeneakadémiai tanulóévek lezárásával és a nemzetközi koncertéletben tett első lépésekkel egyidejű kompozíciós munka, a Kossuth-szimfóniáéval egybeeső, annak sikerében osztozó bemutató, majd a romantikus-nacionalista fiatalkori stílustól való elfordulás hatására a vállalt életműből utóbb kitagadott darab története akár fejlődésregény témája lehetne. A meglehetősen bonyolult forráshelyzet az eddigieknél bővebb bemutatása után a kompozíció a századfordulós magyar és a modern nyugat-európai zene összeegyeztetését célzó törekvéseire összpontosító elemzés eddig nem publikált fakszimilét is bemutat.

Bár a fiatalkori művek esetében látott kirívó aránytalanságok nem jellemzőek rá, a Bartók-irodalomban bőséggel tárgyalt, az 1. világháború után megindult nagy hangversenykörutak igényeit kielégítendő komponált nagy hegedű-zongoraszonáták feldolgozottsága sem mondható tökéletesen kiegyensúlyozottnak. Munkámban az eddig kevésbé exponált pontokra koncentráltam: a keletkezéstörténetekben ilyen Bartók az Universal kiadóval folytatott levelezése, másfelől a recepció első szakaszának rendszerezett végigkövetése. Valamennyi elérhető forrás alapos áttekintése után állítottam össze a stemma jegyzetelt leírását. Az elemzések néhány új értelmezéskísérlettel jelentkeznek: az 1. szonáta kapcsán elsősorban a finálé komplex szerkezetét próbáltam új oldalról

értelmezni; a 2. szonátát vizsgálva pedig Kodály Triószerenádjában találtam figyelmet érdemlő, az Arányi Jelly-kapcsolatot is továbbgondoló párhuzamra.

A Szólószonáta keletkezéstörténetét és recepcióját az eddigieknél nagyobb részletességgel igyekeztem kidolgozni. A rendkívül problematikus forráshelyzet tisztázása során Menuhin elsőkiadásának és Bartók Péter új kiadásának alapos szövegkritikai összevetése az elemzésben is új felismerésekre vezetett. Az irodalomból jól ismert kérdéskörök (a Bach-kapcsolat, a finálé fél- és negyedhangos verzióinak értékelése) újratárgyalása mellett a tételek sajátos intonációinak, a mű a kortárs hegedűirodalommal és az életművel való összefüggéseinek bemutatására külön is törekedtem.

A Bartók-hegedűművekről szóló szakirodalomban az interpretáció kérdése megítélésem szerint fontosságához képest mindeztidáig kevés teret kapott, jóllehet a műcsoport létrejötte nem választható el a három nagy európai hegedűs műhely (francia-belga, német és magyar) vívmányait egyedülállóan ötvöző Hubay-iskolától, mely első nagy előadóit is kinevelte. A hangszeres vonatkozások iránt mindig rendkívül érdeklődő, zseniális pianista Bartók számára a kiváló művészpárnerekkel való két évtizedes együttműködés tanulságosnak, egyben inspirálónak bizonyult: a nagy szonáták megalkotásához döntő lökést adott Arányi Jelly ihlető játéka, míg az amerikai években a mester magas „hegedűsmércéjének” mindenben megfelelt Yehudi Menuhin játszott hasonló szerepet a Szólószonáta megszületésében.

A Bartók-hegedűzene megszólaltatásának speciális problémáit górcső alá véve két reprezentatív kompozíció felvételeit vizsgáltam dolgozatomban: a 2. szonáta legendás Bartók-Szigeti-tolmácsolását (melyet egy másik Bartók-hegedűs, Gertler Endre Diane Andersen oldalán készített lemezével állítottam párhuzamba), valamint Yehudi Menuhin három Szólószonáta-bejátszását és egy budapesti koncertfelvételét áttekintve eredtem a hiteles Bartók-interpretáció ideáljának nyomába. A Szólószonáta kapcsán néhány olyan részletre is rámutattam, melyek – noha kottában nem rögzítettek – valószínűsíthetően mégis Bartók által autorizált elemei a szövegnek.

Doktori értekezésem reményeim szerint az irodalomban eddig tárgyalt problémák újbóli, részletező áttekintésével, a kevésbé vizsgált területeken pedig új kezdeményezésekkel érdemben járul hozzá a 20. századi hegedűirodalom e meghatározó jelentőségű műcsoportjának mélyebb megértéséhez.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Források, dokumentumok

Demény János. „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka”

In: *Zenatudományi tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*,

Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954), 323–487. – Ztt II

Demény János. „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel (1906–1914)”

In: *Zenatudományi tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*,

Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 286–447. – Ztt III

Demény János. „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”

In: *Zenatudományi tanulmányok VII.*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk.

(Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959), 5–425. – Ztt VII

Demény János. „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940)”

In: *Zenatudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk.

(Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 189–727. – Ztt X

Dille, Denijs szerk. *Documenta Bartókiana Heft 2* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965) – DocB/2

Szóllósy András szerk. *Bartók összegyűjtött írásai I* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966) – BÖI

Demény János. *Bartók Béla. A zongoraművész* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968)

– Demény / Zongoraművész

Dille, Denijs szerk. *Documenta Bartókiana Heft 3* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968) – DocB/3

Demény János szerk. *Bartók Béla levelei. Új dokumentumok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971)

– Blevúj

Dille, Denijs. *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*

(Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974) – Dille/Verzeichnis

Demény János szerk. *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) – Blev

Demény János. „Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire”

In: *Documenta Bartókiana Heft 5*, Somfai László szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 169–176. – Demény/Konzertrepertoire

Lampert Vera. „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”

In: *Documenta Bartókiana Heft 5*, Somfai László szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 169–176. – Lampert/Notensammlung

Somfai László szerk. *Documenta Bartókiana 5* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977) – DocB/5

Bónis Ferenc. *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980) – Bónis/Képek

Bartók Béla ifj. szerk. *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981) – Cslev

Bartók Béla ifj. *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981) – BBjr/Krónika

Bartók Béla ifj. *Bartók Béla műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982) – BBjr/Műhely

Adrienne Gombocz–László Somfai. „Bartóks Briefe an Calvocoressi (1914–1930)”

In: *Studia Musicologica 24* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 199–231. – Bartók/Calvocoressi

Tallián Tibor. *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988)

– Tallián/Amerikában

Tallián Tibor szerk. *Bartók Béla írásai 1 – Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989) – BBI/1

Gillies, Malcolm ed. *Bartók remembered* (London–Boston: faber and faber, 1990)

– Gillies/Remembered

Révész Dorrit szerk. *Bartók Béla írásai 5 – A magyar népdal* (Budapest: Editio Musica, 1990) – BBI/5

Bónis Ferenc szerk. *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés* (Budapest: Püski Kiadó, 1995)

– Bónis/Így láttuk Bartókot

Wilheim András szerk. *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*

(Budapest: Kijarat Kiadó, 2000) – Beszélgetések

Adrienne Gombocz – László Vikárus. „Twenty-Five Letters to the Arányi Sisters, Wilhemine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives”

In: *Studia Musicologica* 43/1-2 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002), 151–204. – Bartók/Arányi

Bónis Ferenc. *Élet-képek: Bartók Béla* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006) – Bónis/Élet-képek

Primer irodalom

Seiber Mátyás. „Béla Bartók’s Chamber Music.” In: *Tempo* 1949/Autumn Number 13, 19–31.

– Seiber/Chamber Music

Nordwall, Ove. „The Original Version of Bartók’s Sonata for Solo Violin.” In: *Tempo* 74 (1965), 2–4.

– Nordwall/Sonata

Szigeti József. *A Violinist’s Notebook* (London: Gerald Duckworth & Co Ltd, 1964)

– Szigeti/Notebook

Szigeti József. *Beszélő húrok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965) – Szigeti/Beszélő húrok

Ujfalussy József. *Bartók Béla I–II* (Budapest: Gondolat, 1965) – Ujfalussy/Bartók

Macleod, Joseph. *The Sisters d’Aranyi* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1969)

– Macleod/Arányi

Weiss-Aigner, Günter. *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen* (Erlangen – Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1970)

– Weiss/Schaffensentwicklung

Somfai László. „Egy sajátos forma-struktúra az 1920-as évek Bartók kompozícióiban.”

In: *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1970/71*, 31–36. – Somfai/Forma-struktúra

Schoenberg, Arnold. *A zeneszerzés alapjai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971) – Schoenberg/Zeneszerzés

Petrovitsch, Brigitte. *Studien zur Musik für Violine solo 1945–1970*

(Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972) – Petrovitsch/Studien

Papp Márta. „Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire”

In: *Magyar Zene* 14/3 (1973), 299–308. – Papp/Hegedűs játékmód

Kovács János. „Bartók Béla: Hegedű szólószonáta.”

In: *A hét zeneműve 1975/1* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 114–124. – Kovács/Szólószonáta

Kroó György. *Bartók-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975) – Kroó/Bartók-kalauz

Kárpáti János. *Bartók kamarazenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) – Kárpáti/Kamarazene

Kovács Sándor. „Bartók Béla: I. hegedű-zongora szonáta”

In: *A hét zeneműve 1976/3* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 127–136. – Kovács/1. szonáta

Somfai László. „Bartók Béla: 2. hegedű-zongora szonáta”

In: *A hét zeneműve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 44–55. – Somfai/2. szonáta

Somfai László. „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai”

In: *Zenetudományi dolgozatok 1979* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979), 7–17.

– Somfai/Formatan

Breuer János. *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*

(Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978)

Breuer János. „Theodor Wiesengrund-Adorno: Texte über Béla Bartók”

In: *Studia Musicologica* 23 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 397–425. – Breuer/Adorno

Gillies, Malcolm. *Bartók's Sonata for Solo Violin: An Analysis*

(M.Mus.dissertation, University of London, 1981) – Gillies/Sonata

Lenoir, Yves. „Contributions à l'étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók (1944).”

In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23, Ujfalussy József szerk.

(Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 209–260. – Lenoir/Sonate

Petersen, Peter. „Bartók's Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen.”

In: *Musik-Konzepte 22 – Béla Bartók*, Heinz-Klaus Metzger és Rainer Riehn szerk.

(München: edition text + kritik, 1981), 55–68. – Petersen/Sonata

Somfai László. *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981) – Somfai/Tizennyolc

Weiss-Aigner, Günter. „Der Spätstil Bartók's in seiner Violinmusik Stilistisches Erscheinungsbild und spieltechnische Perspektiven” In: *Studia Musicologica 23/1–4* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 263–293.

Tallián Tibor. *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981) – Tallián/Bartók

Wightman, Alistair. „Szymanowski, Bartók and the Violin.” In: *The Musical Times 122* (1981), 159–163. – Wightman/Szymanowski

Adorno-Wiesengrund, Theodor. *Írások a magyar zenéről* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984)
– Adorno/Magyar zene

Brunner, Georg. *Béla Bartók's „Sonata for Solo Violin”* (München: 1984) – Brunner/Sonata

Griffiths, Paul. *The Master Musicians. Bartók* (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd., 1984)
– Griffiths/Bartók

Somfai László. „Bartók vázlatok (II). Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához”
In: *Zenetudományi dolgozatok 1985* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985), 21–36.
– Somfai/Vázlatok II

Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal, Sebő Ferenc szerk.
In: *Muzsika 38. évfolyam 11. szám* (1995. november), 34–37. – Székely Zoltán 1985

Gillies, Malcolm. *Bartók in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1989) – Gillies/Britain

Gillies, Malcolm. *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*
(New York & London: Garland Publishing, Inc., 1989) – Gillies/Later Works

Coonce, Phillipp. *The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin*
(DMA dissertation, Manhattan School of Music, 1992) – Coonce/Genesis

Gillies, Malcolm. „Stylistic Integrity and Influence in Bartók’s Works: the Case of Szymanowski.”
In: *International Journal of Musicology* 1 (1992), 139–160. – Gillies/Szymanowski

Somfai László. „Bartók and Szigeti” In: *The New Hungarian Quarterly* Vol. 33 No. 128, Winter 1992,
157–163. – Somfai/Bartók and Szigeti

Gillies, Malcolm. „Final Chamber Works.” In: *The Bartók Companion*, Malcolm Gillies ed.
(London: Faber and Faber, 1993), 331–345. – Gillies/Chamber Works

Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók* (Oxford: Clarendon Press, 1993) – Stevens/Bartók

Wilson, Paul. „Violin Sonatas.” In: *The Bartók Companion*, Malcolm Gillies ed.
(London: Faber and Faber, 1993), 243–256. – Wilson/Violin Sonatas

Wilheim András. „Közelebb az eredetihez. Bartók Szólószonátája új kiadásban”
In: *Muzsika* 38. évfolyam 7. szám (1995. július), 14–17. – Wilheim/Szólószonáta

Somfai László. „Classicizm as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926–1937”
In: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationale Symposium
der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, Hermann Danuser szerk. (Winterthur: Amadeus Verlag, 1997),
123–141. – Somfai/Classicizm

Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének
értelmezéséhez* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999) – Vikárius/Modell

Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Kiadó, 2000)
– Somfai/Kompozíciós módszer

Laki, Péter. „Violin works and the Viola Concerto”
In: *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 133–143.
Laki/Violin Works

Somfai László. „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”
In: *Magyar Zene* 39/3 (2001), 261–274. – Somfai/Filológia

Somfai László. „Progressive Music Via Peasant Music? Revisiting the Sources of Bartók’s Style and Compositional Process” In: *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the CANTUS PLANUS Vol. 1*

(Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003), 499–513. – Somfai/Progressive Music

Kárpáti János. *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004)

– Kárpáti/Analitika

Somfai László. „Written between the desk and the piano”: dating Béla Bartók’s sketches”

In: Hall, Patricia – Sallis, Friedemann. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*

(Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 114–130. – Somfai/Dating Sketches

Suchoff, Benjamin. „Sonata No. 2 for Violin and Piano”

In: *Béla Bartók. A Celebration* (Lanham–Oxford: Scarecrow, 2004), 16–20. – Suchoff/Sonata No. 2

Frigyesi Judit. „Bartók’s Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922)”

In: *International Journal of Musicology* 9 (2006), 267–288. – Frigyesi/Non-Classical

Somfai László. „A nagy crescendók komponistája” In: *Muzsika* 49. évf. 3. szám (2006. március), 6–13.

Somfai László. „Egy mestermű rejtett üzenete” – televíziós előadás a Mindentudás Egyetemesorozatban, 2006. december 10-én. – Somfai/ME

Somfai László. „The Two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la Bartók”

In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge* 27 (2007) Joseph Williman szerk.

(Bern: Lang, 2008), 87–103. – Somfai/The Two Sonatas

Kerékfy Márton szerk. *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010)

– Ligeti/Írások

Monsaingeon, Bruno. *Menuhin-varázs* (Budapest: Holnap Kiadó, 2014) – Monsaingeon/Menuhin

Szekunder irodalom

Molnár Antal. *Az új zene* (Budapest: Révai Kiadó, 1925) – Molnár/Az új zene

Molnár Antal. *Kodály Zoltán* (Budapest: Somló Béla Könyvkiadó, 1936) – Molnár/Kodály

Szabolcsi Bence. *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából* (Budapest: Zeneműkiadó, 1957)

Kodály Zoltán. *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.*, Bónis Ferenc szerk. (Budapest: Zeneműkiadó, 1964) – Kodály/Visszatekintés II.

Wymer, Norman. *Yehudi Menuhin* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966) 74–88.

Adorno-Wiesengrund, Theodor. *Zene, filozófia, társadalom* (Budapest: Gondolat, 1970)

Benkő András. *Bartók Béla romániai hangversenyei* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970)

Homolya István. *Zathureczky Ede* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972) – Homolya/Zathureczky

Kovács János. „Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart” und „Adagio religioso.”

In: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*,

Ujfalussy J. és Breuer J. szerk. (Budapest: Editio Musica, 1972), 25–30. – Kovács/Adagio religioso

Nemes Zsuzsanna. „Bartók és Hubay kapcsolatának dokumentumai”

In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*, Bónis Ferenc szerk. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 237–244.

Lampert Vera szerk. *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973)

Rădulescu, Mihail. „Eredetiség és egyéniség Enescu és Bartók műveiben”

In: *Bartók-dolgozatok*, László Ferenc szerk. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974), 41–45.

Szigeti József. *A hegedűről* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974) – Szigeti/A hegedűről

Fuchss, Werner. *Bartók Béla Svájcban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975)

Szentkirályi András. *Bartók's Second Sonata for Violin and Piano (1922)*

(PhD Dissertation, Princeton University, 1976)

White, Eric Walter. *Stravinsky. A zeneszerző és művei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)

Breuer János. „Kodály műveinek visszhangja az 1920-as évek nemzetközi sajtójában”

In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*, Bónis Ferenc szerk.

(Budapest: Zeneműkiadó, 1977) – Breuer/Visszhang

Rudolf Kolisch és Szász Tibor interjúja a *Szólószonátáról*

1977. május 27. Watertown (Massachusetts) – <http://youtu.be/xSawyXDkNCo>

Benkő András. „Helységeinkben elhangzott Bartók-művek”

In: *Zenatudományi írások 1980*, Benkő András szerk. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980), 153–205.

Terényi Ede. „Adatok a XX. századi zene harmóniaelméletéhez”

In: *Zenatudományi írások 1980*, Benkő András szerk.

(Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980), 206–262. – Terényi/Adatok

Molnár Antal. *Eszmények, értékek, emlékek* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)

– Molnár/Eszmények

Breuer János. *Kodály-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982) – Breuer/Kodály-kalauz

Laki Péter. „A „hosszú ének”: a népzene nemzetközi alaptípusa”

In: *Bartók-dolgozatok*, László Ferenc szerk. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1982), 190–196.

Rónai Ádám. „Akusztikus – pentatonikus. Rendszeralkotási kérdések Lendvai Ernő dualitás-elméletében” In: *Bartók-dolgozatok 1981*, László Ferenc szerk.

(Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1982), 219–235. – Rónai/Rendszeralkotás

Türk, Hans Peter. „Részleges hangköz-szimmetria Bartók műveiben”

In: *Bartók-dolgozatok 1981*, László Ferenc szerk. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1982), 209–218.

– Türk/Hangköz-szimmetria

Kecskeméti István. „Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és mélyhegedűre Op.12”

In: *A hét zeneműve 1983. október–1984. szeptember*, Kroó György szerk.

(Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 85–95. – Kecskeméti/Szerenád

Tallián Tibor. *Cantata profana – az átmenet mítosza* (Budapest: Magvető Kiadó, 1983)

Terényi Ede. „Laudatio Musicae” In: *Zenatudományi írások 1983*, Benkő András szerk.

(Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1983), 74–84. – Terényi/Laudatio

Pethő Bertalan. *Bartók rejtekútja* (Budapest: Gondolat, 1984)

Demény János. *Rézkarok hidegtível. Esszék, tanulmányok* (Budapest: Magvető, 1985)

Kecskeméti István. *A zeneszerző Kodály* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1986)

– Kecskeméti/Kodály

Kerman, Joseph – Tyson, Alan. *Beethoven* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986) – GROVE/Beethoven

Newcomb, Anthony. „Schumann and Late Eighteen-Century Narrative Strategies”

In: *19th Century Music 11/2* (1987), 164–174.

Szabolcsi Bence. *Kodályról és Bartókról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1987)

– Szabolcsi/Kodályról-Bartókról

Harnoncourt, Nikolaus. *A beszédszerű zene* (Budapest: Editio Musica, 1988)

Vargyas Lajos szerk. *Kodály Zoltán: Közélet, vallomások, zeneélet*

(Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989) – Kodály/Közélet

Lendvai Ernő. *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Akkord Kiadó, 1993)

Lendvai Ernő. *Bartók stílusa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1993)

Surrans, Alain szerk. *Bartók és Franciaország* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993)

– Surrans/Franciaország

Vargyas Lajos szerk. *Kodály Zoltán: Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*
(Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993) – Kodály/Magyar zene

Bónis Ferenc szerk. *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés* (Budapest: Püski Kiadó, 1994)
– Bónis/Így láttuk Kodályt

Kenneson, Claude. *Székely and Bartók. A Story of a Friendship*
(Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994) – Kenneson/Friendship

Lendvai Ernő. *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995) – Lendvai/Költői világ

Lendvai Ernő. *Bartók és Kodály harmóniavilága* (Budapest: Akkord Kiadó, 1996)

László Ferenc. „Bukarest, 1924. október 20. Bartók Béla szerzői estje”
In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, Gupcsó Ágnes szerk.
(Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997), 235–242.

Wilheim András. *Mű és külvilág. Három írás Bartókról* (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998)

Pap Gábor. *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez*
(Debrecen: Magányos Kiadó, 1999)

Berlász Melinda szerk. *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*
(Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2000)

Bónis Ferenc. *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről* (Budapest: Püski, 2000) – Bónis/Írások

Kroó György. „Kodály: Szerenád, op. 12”
In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*,
Bónis Ferenc szerk. (Budapest: Püski, 2001), 109–132. – Kroó/Szerenád

Tátrai Vilmos. *Hegedűszó alkonyatban* (Budapest: Klasszikus és Jazz Kiadó, 2001)

Bónis Ferenc szerk. *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*
(Budapest: Püski, 2002) – Bónis/Üzenetek

Breuer János. *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok* (Kecskemét: Kodály Intézet, 2002)

– Breuer/Kodály és kora

Danuser, Hermann. „Biográfiaírás és zenei hermeneutika” In: *Magyar Zene 40 /1* (2002), 81–106.

Rakos Miklós. *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből* (Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002) – Rakos/Hegedűjáték

Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő* (Budapest: Nap Kiadó Bt., 2002) – Vázsonyi/Dohnányi

Dalos Anna. „»Kodály-domináns?« – Egy új értelmezés” In: *Magyar Zene 41/1* (2003), 63–74.

Grabócz Márta. *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2003) – Grabócz/Narrativitás

Bartók Péter. *Apám* (Budapest: Editio Musica, 2004)

Dahlhaus, Carl. *Az abszolút zene eszméje* (Pécs: Typotex, 2004)

Grabócz Márta. „A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában: Bartók Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára című művének Adagiója”

In: *Magyar Zene 42* (2004), 483–497.

Kárpáti János szerk. *Szöllősy András* (Holnap Kiadó, 2005) – Kárpáti/Szöllősy

Somfai László. „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, »népek testvérré válása«, »világzene«” In: *Mi a magyar?* Romsics Ignác – Szegedy-Maszák Mihály szerk.

(Budapest: Habsburg Történeti Intézet –Rubicon Kiadó, 2005), 231–257. – Somfai/Mi a magyar?

László Ferenc. *Bartók markában. Tanulmányok és cikkek (1981–2005)*

(Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2006) – László/Tanulmányok

Dalos Anna. *Forma, harmónia ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*

(Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007) – Dalos/Kodály-poétika

Danielle Fosler-Lussier. *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture* (Berkeley, 2007), 167.

Eősze László. *Kodály Zoltán életének krónikája* (Budapest: Editio Musica, 2007)

– Eősze/Kodály-krónika

Kárpáti János. „A Bartók-értés zsákutcai” In: *Holmi 19* (2007. augusztus), 1027–1039.

Ottó Péter. *A Mesterhegedűs. Kovács Dénes emlékezik* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007)

Vikárius László. „Bartók és Kodály – Egy barátság anatómiája” In: *Muzsika 50. évfolyam 12. szám* (2007. december), 7–14. – Vikárius/Barátság

Surányi László. *Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről* (Budapest: Typotex, 2008)

– Surányi/A zene szelleméről

Kovács Ilona. „Egy hibrid forma: Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) II. téttele”

In: *Magyar Zene 47/2* (2009), 171–180.

Lampert Vera. „Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben”

In: *Magyar Zene 38/2* (2010), 187–202.

Bíró Viola. „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódíájának népzenei forrásaihoz”

In: *Magyar Zene 50/2* (2012), 188–209.

Rácz Judit. „»Fiatalokkal találkozom – ez fiatalon tart« Pauk György Budapesten”

In: *Muzsika 57. évfolyam 8. szám* (2014. augusztus), 10–13.

FÜGGELÉK

A) Bartók hegedűs hangversenyei (1897–1942)

A függelék Bartók hegedűs hangversenyeinek legfontosabb adatait tartalmazza, elsősorban ifj. Bartók Béla a zeneszerző életét feldolgozó könyvei, valamint Demény János a *Zenetudományi tanulmányok*-ban megjelent dokumentumgyűjteményei alapján. Az 1. oszlop a hangverseny sorszámát mutatja. A 2–3. oszlop a koncert dátumát és helyszínét (amennyiben kideríthető volt, úgy a város mellett a koncertterem megjelölésével), a 4. oszlop a hegedűspartner (esetenként további partnerek) nevét tartalmazza. Az 5. oszlop a hangverseny programját tünteti fel a valószínűsíthető sorrendben; „?” szimbólum utal az ismeretlen műsorokra. A táblázat a kamarazene-kompozíciók mellett azokat a hegedűműveket is számba veszi, melyek előadásában a zeneszerző zongorakísérőként vett részt, hasonlóképpen jelzi, ha nem a teljes kompozíció, hanem csak egyes tételek hangzottak el. A függelék ugyanakkor (a könnyebb áttekinthetőség kedvéért) nem tartalmazza a hegedűművek mellett a programokon szereplő egyéb kompozíciókat, további fellépőket. A fontosabb hangversenyeket (így az ősbemutatókat) megjelöltem, kritikai visszhangjukra a disszertáció megfelelő fejezeteiben utalok. Lábjegyzetek mutatnak rá a források esetleges ellentmondásaira, a pontosan nem azonosítható műsorszámokra.

	DÁTUM	HELYSZÍN	KÖZREMŰKÖDŐ(K)	MŰSOR
1.	1897. november 3.	Pozsony	Fränzl Ágost	Mendelssohn: <i>e-moll hegedűverseny</i> (op. 64) – 3. tétel
2.	1898. március 6.	Pozsony	Sóhár Miklós	?
3.	1901. december 21.	Budapest – ZAK	Hubay Jenő	Hubay: 2. (<i>E-dúr</i>) <i>hegedűverseny</i> (op. 91)
4.	1902. február 11.	Budapest – Royal-terem	Kemény Rezső	?
5.	1902. március 2.	Budapest – Katholikus Kör	Hartmann Arthur	Vieuxtemps: 4. (<i>d-moll</i>) <i>hegedűverseny</i> (op. 31) Fauré: <i>Berceuse</i> Hauser: <i>Magyar ábránd</i>
6.	1902. március 24.	Budapest – Royal-terem	Schulz Erna	Bruch: <i>g-moll hegedűverseny</i> (op. 26) Joachim: <i>B-dúr románc</i> Brahms–Joachim: <i>Magyar táncok</i> Vieuxtemps: <i>Ballade et polonaise</i> (op. 38) Mendelssohn: <i>e-moll hegedűverseny</i> (op. 64)
7.	1903. február 23.	Budapest – ZAK	Hubay Jenő Hubayné Cebrián Róza	Hubay–Farkas: <i>Úgy-e Jani?</i> – dal (op. 92)

8.	1903. április 26.	Budapest – házi hangverseny	Herzfeld Viktor	Bartók: <i>Szonáta hegedűre és zongorára (1903)</i> BB 28
9.	1903. június 8.	Budapest – ZAK	König Sándor	Bartók: <i>Szonáta hegedűre és zongorára (1903)</i> BB 28 – 3. tétel
10.	1904. január 25.	Budapest – Royal-terem	Hubay Jenő	Bartók: <i>Szonáta hegedűre és zongorára (1903)</i> BB 28 (ösbemutató)
11.	1904. február 3.	Bécs – Bösendorfer-terem	Rudolf Fitzner	Bartók: <i>Szonáta hegedűre és zongorára (1903)</i> BB 28
12.	1904. december 16.	Bécs – Bösendorfer-terem	Rudolf Fitzner	R. Strauss: <i>Esz-dúr szonáta</i> (op. 18)
13.	1905. augusztus 3–9.	Párizs	Lev Zeitlin	Bartók: <i>Szonáta hegedűre és zongorára (1903)</i> BB 28
14.	1906. március 24.	Madrid	Vecsey Ferenc	?
15.	1906. március 26.	Madrid – Teatro de la Comedia	Vecsey Ferenc	Mendelssohn: <i>e-moll hegedűverseny</i> (op. 64) Wieniawski: <i>Faust-fantázia</i> (op. 20) Paganini: <i>D-dúr hegedűverseny</i> (op. 6) Saint-Saëns: <i>h-moll hegedűverseny</i> (op. 61) – 2. tétel
16.	1906. április 8.	Porto – St. Joao Színház	Vecsey Ferenc	Wieniawski: <i>d-moll hegedűverseny</i> (op. 22) ¹ Chopin: <i>Nocturne</i> Hubay: <i>Carmen-fantázia</i> (op. 3 No. 3) Paganini: <i>Boszorkánytánc</i> (op. 8)
17.	1906. április 10.	Porto – St. Joao Színház	Vecsey Ferenc	A műsor megegyezett a március 26-i madridi koncert programjával. (15.)
18.	1921. április 23.	Budapest – ZAK	Székely Zoltán	Debussy: <i>Hegedű-zongoraszonáta</i>
19.	1921. április 25.	Újpest – Városháza	Székely Zoltán	Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)
20.	1921. november 12.	Budapest – Vigadó	Székely Zoltán	Bach: <i>E-dúr szonáta</i> (BWV 1016) Szymanowski: <i>Mythes</i> (op. 30)
21.	1922. január 18.	Budapest – Vigadó	Székely Zoltán	Ernest Bloch: <i>Szvit brácsára és zongorára</i>
22.	1922. március 14.	London – Hyde Park Terrace	Arányi Jelly	Bartók: <i>I. szonáta</i> BB 84 (első szerzői előadás)

1. A programban Wieniawski *D-dúr hegedűversenye* szerepelt – nyilvánvaló elírásról van szó, hiszen a lengyel komponista két hegedűversenye közül az első (op.14) fisz-moll, a második (op.22) d-moll hangnemben van. Feltehetően a 2. hegedűversenyt játszották.

23.	1922. március 24.	London – Aeolian Hall	Arányi Jelly	Mozart: <i>D-dúr szonáta</i> (K 306) Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
24.	1922. március 31.	London – Sydney Palace	Arányi Jelly	Bach: <i>E-dúr szonáta</i> (BWV 1016) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)
25.	1922. április 8.	Párizs – Le Vieux Colombier	Arányi Jelly	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
26.	1922. április 8.	Párizs – H. Prunieres háza	Arányi Jelly	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
27.	1922. április 9.	Párizs – M. Dubost háza	Arányi Jelly	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84 ²
28.	1922. április 24.	Frankfurt – Saalbau	Adolf Rebner	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
29.	1922. augusztus 7.	Salzburg	Mary Dickenson Auer	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
30.	1922. december 20.	Budapest – ZAK	Waldbauer Imre	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84 (magyarországi bemutató)
31.	1923. január 1.	Budapest – ZAK	Waldbauer Imre	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
32.	1923. február 6.	Berlin – Bellevue Str. 6/a	Waldbauer Imre	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
33.	1923. február 7.	Berlin	Waldbauer Imre	Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85 (ősbemutató)
34.	1923. február 9.	Berlin – Grotrian–Steinweg- Kamarazeneterem	Waldbauer Imre	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
35.	1923. február 27.	Budapest – ZAK	Zathureczky Ede	Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85 (magyarországi bemutató)
36.	1923. április 5.	Kassa – Schalkház-szálló	Waldbauer Imre	Brahms: <i>d-moll szonáta</i> (op. 108) Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85 Franck: <i>A-dúr szonáta</i> ³
37.	1923. április 27.	Amszterdam – Concertgebouw	Székely Zoltán	Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85
38.	1923. április 28.	Rotterdam	Székely Zoltán	Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85
39.	1923. május 7.	London – Contemporary Music Center	Arányi Jelly	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84 Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85 (a szonáták első előadása egy hangversenyen)

2. Bartók 1922. április 10-én a következőket írja feleségének: „Egészen furcsa, hogy a szonátát eddig már 6-szor játszottuk félig vagy teljesen nyilvánosan és hogy Pesten még senki sem hallotta!” (BCSL 331.) Vagy rosszul emlékezett, vagy a hangversenyprogramok adatai hiányosak: az *1. szonátának* április 10-ig csak öt előadása volt Bartók részvételével.

3. A hangverseny plakátján Brahms *A-dúr szonátája* (op. 100) és Händel *D-dúr szonátája* szerepelt. Az utóbbi helyett Bartók a *Medvetáncot* (BB51:10) és a „*Román paraszttáncok*” (feltehetően a BB68) sorozatát játszotta.

40.	1923. október 24.	Bécs – Mittlerer Konzerthaus-Saal	Waldbauer Imre	Bartók: 2. szonáta BB 85 Ernest Bloch: <i>Szonáta</i>
41.	1923. november 30.	London – Aeolian Hall	Arányi Jelly	Beethoven: <i>G-dúr szonáta</i> (op. 96) Bartók: 2. szonáta BB 85 Szymanowski: <i>Notturmo et Tarantella</i> (op. 28)
42.	1923. december 1.	London	F. Arányi Adila	?
43.	1923. december 7–9.?	London	Arányi Jelly	Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)
44.	1923. december 10.	London – Wigmore Hall	F. Arányi Adila	Beethoven: <i>c-moll szonáta</i> (op. 30 No. 2) Bartók: 2. szonáta BB 85
45.	1923. december 15.	Párizs – Le Vieux Colombier	Simone Hersent	Bartók: 2. szonáta BB 85
46.	1923. december 20.	Genf	Arányi Jelly F. Arányi Adila	Bach: <i>Szonáta két hegedűre és basso continuo-ra</i> (BWV 1037) Bartók: 1. szonáta BB 84 ⁴
47.	1924. október 20.	Bukarest – Újságírók Szak- szervezetének Palotája	George Enescu	Bartók: 2. szonáta BB85
48.	1925. január 29.	Budapest – ZAK	Telmányi Emil	Bach: <i>c-moll szonáta</i> (BWV 1017) Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Bartók: 2. szonáta (BB 85) Brahms: <i>d-moll szonáta</i> (op. 108)
49.	1925. március 12.	Róma – Sgambati-terem	Remo Chiti	Bartók: 1. szonáta BB 84
50.	1925. október 5.	Arnhem – Van Musis Sacrum	Székely Zoltán	Bach: <i>c-moll szonáta</i> (BWV 1017) Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Brahms: <i>d-moll szonáta</i> (op. 108) Bloch: <i>Improvizációk</i> Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
51.	1925. október 6.	Utrecht – Frans Halsstraat 22.	Székely Zoltán	A műsor megegyezett az okt. 5-i arnhemi koncert programjával. (50.)
52.	1925. november 24.	Budapest – Vigadó	Székely Zoltán	Bach: <i>h-moll szonáta</i> (BWV 1014) Bartók: 1. szonáta BB 84 Beethoven: <i>c-moll szonáta</i> (op. 30 No. 2)
53.	1925. december 17.	Budapest – Vigadó	Henri Marteau	Schubert: <i>A-dúr szonáta</i> (D 574) Brahms: <i>G-dúr szonáta</i> (op. 78) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)

4. A műsoron szereplő két hegedűs Bach-mű feltehetően a *C-dúr szonáta* (BWV 1037), melyet a Bach-kutatás Goldberg műveként azonosít.

54.	1927. április 10.	Budapest – ZAK	Szigeti József	Schubert: <i>A-dúr szonáta</i> (D 574) Bach: <i>A-dúr szonáta</i> (BWV 1015) Mozart: <i>B-dúr szonáta</i> (K 378 vagy K 454) Beethoven: <i>G-dúr szonáta</i> (op. 30 No. 3)
55.	1928. január 1.	Philadelphia	Arányi Jelly	Bartók: 2. szonáta BB 85
56.	1928. február 4.	Washington – magyar nagykövetség	Szigeti József	Mozart: <i>B-dúr szonáta</i> (K 378 vagy K 454) Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
57.	1928. február 5.	New York – Gallo Színház	Szigeti József	Schubert: <i>A-dúr szonáta</i> (D 574) Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68 Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53
58.	1928. február 6.	New York – Bohemians Club	Szigeti József	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68 Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53
59.	1929. január 9.	Ogyessza – Miskradi-terem	Stefan Frenkel	Bartók: 2. szonáta BB 85
60.	1929. január 30.	Bázel – Konzervatórium	Geyer Stefi	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
61.	1929. január 31.	Zürich – Tonhalle	Geyer Stefi	A műsor megegyezett a január 30-i bázeli koncert programjával. (60.)
62.	1929. február 1.	Winterthur – Stadthausaal	Geyer Stefi	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68 Bach: <i>c-moll szonáta</i> (BWV 1017) Schubert: <i>A-dúr szonáta</i> (D 574)
63.	1929. március 4.	London – The Arts Theatre Club	Székely Zoltán	Bartók: 1. szonáta BB 84 Bartók: 2. szonáta BB 85 ⁵ Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68 Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53
64.	1929. március 13.	Párizs – Konzervatórium	Szigeti József	Bartók: 2. szonáta BB 85
65.	1929. április 12.	Róma – Accademia Santa Cecilia	Szigeti József	Beethoven: <i>G-dúr szonáta</i> (op. 30 No. 3 / op. 96) Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68 Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53

5. Ifj. Bartók Béla ellentmondásos adatokat közöl a koncert programjáról: a Műhely szerint (186.) a hegedű-zongoraszonáták, a Krónika szerint (275.) a két *Rapszódia* hangzott el. Feltehetően a szonátákat játszották.

66.	1929. november 26.	Budapest	Székely Zoltán	Bartók: 1. rapszódia BB 94 Bartók: 2. rapszódia BB 96a (a hegedű-zongora változatok ősbemutatói) Ravel: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i> Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer”</i> <i>szonáta (op. 47)</i>
67.	1930. január 6.	London – Arts Theatre Club	Szigeti József	Bartók: 1. rapszódia BB 94a Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53 (három tétel)
68.	1930. április 3.	Berlin – Beethovensaal	Szigeti József	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53
69.	1930. november 30.	Bern – Városi Színház	Geyer Strefi	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
70.	1931. január 1.	Budapest – Rádió	Waldbauer Imre	Bach: <i>h-moll szonáta</i> (BWV 1014) Bartók: 1. rapszódia BB 94a Schubert: <i>g-moll szonáta</i> (D 408) Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526)
71.	1931. június 14.	München – Residenz Theater	Waldbauer Imre	Bartók: 2. szonáta BB 85
72.	1931. június 15.	Augsburg – Börsensaal	Waldbauer Imre	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók: 1. rapszódia BB 94a
73.	1931. június 16.	München – Rádió	Waldbauer Imre	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Schubert: 2. szonatina ⁶ Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB102a Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
74.	1931. június 17.	Nürnberg – Stadthaus	Waldbauer Imre	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók: 1. rapszódia BB 94a
75.	1931. június 18.	Frankfurt – Rádió	Waldbauer Imre	Bach: <i>h-moll szonáta</i> (BWV 1014) Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Bartók: 2. szonáta BB 85
76.	1932. február 4.	Oxford – Town Hall	Szigeti József	Mozart: <i>B-dúr szonáta</i> (K 378 / K 454) Bartók: 2. szonáta BB 85
77.	1932. február 29.	Glasgow – Stevenson-Hall	Bessie Spence	Bartók: 1. rapszódia – <i>Lassú</i> BB 94a Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB 102a Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
78.	1932. május 15.	Frankfurt – Rádió	Licco Amar	Bartók: 2. rapszódia – <i>Lassú</i> BB 96a Bartók: 1. szonáta – <i>Allegro</i> (3. tétel) BB 84

6. A Krónika és a Műhely adatai ismét eltérnek. A Műhely (200.) Schubert II. szonatináját adja meg, ebben az esetben az *a-moll szonátáról* (D 385) van szó. A Krónika (306.) szerint Schubert „2 szonatináját” játszották, ebben az esetben kérdéses, melyik, a szakmai zsargonban sajnos kiirthatatlanul szonatinának nevezett szonáták hangzottak el. A műsor hosszúságát, valamint egyéb rádióműsorok felépítését figyelembe véve (például az 1931. január 1-i budapesti, Waldbauerral játszott adását), valószínűbb, hogy egy Schubert-művet adtak elő.

79.	1934. január 10.	Nyíregyháza – Bessenyei Kör	Zathureczky Ede	Brahms: <i>A-dúr szonáta</i> (op. 100) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47) Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB102a
80.	1934. január 12.	Budapest – ZAK	Waldbauer Imre	Brahms: <i>A-dúr szonáta</i> (op. 100) Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47) Debussy: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i>
81.	1934. március 18.	Szombathely – Iparos Kör	Bárdos Alice	Bartók: <i>1. rapszódia – Lassú</i> BB 94a Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB102a Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53
82.	1934. április 25.	Budapest – ZAK	Zathureczky Ede	Mozart: <i>B-dúr szonáta</i> (K 378 / K 454) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)
83.	1935. január 29.	Amszterdam – Concertgebouw	Székely Zoltán	Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84
84.	1935. február 2.	Rotterdam – Doele-terem	Székely Zoltán	Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85
85.	1935. március 10.	Békéscsaba	Zathureczky Ede	Brahms: <i>A-dúr szonáta</i> (op. 100) Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB102a Debussy: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i> Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)
86.	1935. október 20.	Budapest – Vigadó	Szigeti József	Bach: <i>G-dúr szonáta</i> (BWV 1019) Schubert: <i>D-dúr szonáta</i> (D 384) Ravel: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i> Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47)
87.	1936. január 16.	Liverpool – Rushworth Hall	Székely Zoltán	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85 Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68 Ravel: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i>
88.	1936. május 1.	Kecskemét – Tisza-kollégium	Zathureczky Ede	Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47) Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók–Ország: <i>Magyar népdalok</i> BB 109
89.	1936. május 2.	Temesvár – Városi Színház	Zathureczky Ede	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47) Bartók: <i>Rapszódia</i> (BB 94a / BB 96a) Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB102a
90.	1936. június 19.	Bern? – Aleman Radio	Székely Zoltán	?

91.	1936. október 6.	Budapest – ZAK	Zathureczky Ede	Debussy: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i>
92.	1937. január 30.	Párizs – Rádió	Székely Zoltán	Bartók: 2. szonáta BB 85
93.	1937. február 4.	London – Rádió	Székely Zoltán	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bach: <i>h-moll szonáta</i> (BWV 1014)
94.	1937. február 9.	London – Cowdray Hall	Székely Zoltán	Bartók: 1. szonáta BB 84 Bartók: 2. rapszódia BB 96a
95.	1937. február 11.	Hilversum	Székely Zoltán	Bartók: 2. rapszódia BB 96a
96.	1937. február 22.	Pápa	Gertler Endre	Bach: <i>h-moll szonáta</i> (BWV 1014) Mozart: <i>G-dúr szonáta</i> (K 301 / K 379) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47) Bartók: 1. rapszódia BB 94a
97.	1938. január 30.	Brüsszel – Rádió	Paul Collaer	Bartók: 2. szonáta BB 85
98.	1938. november 8.	Antwerpen – Kunstverbond Színház	Gertler Endre	Bartók: 2. szonáta BB 85 Bartók–Ország: <i>Magyar népdalok</i> BB 109 Bartók: 1. rapszódia BB 94a
99.	1938. november 9.	Brüsszel – Konzervatórium	Gertler Endre	A műsor megegyezett a november 8-i antwerpeni koncert programjával. (98.)
100.	1938. november 15.	Amszterdam – Concertgebouw	Székely Zoltán	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Bartók: 1. rapszódia (BB 94a) Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB 68
101.	1938. december 26.	Budapest – Magyar Színház	Zathureczky Ede	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Brahms: <i>G-dúr szonáta</i> (op. 78) Bartók: 2. rapszódia BB 96a
102.	1939. február 8.	Debrecen – Arany Bika-szálló	Zathureczky Ede	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer” szonáta</i> (op. 47) Bartók: 2. rapszódia BB 96a
103.	1939. március 30.	Párma	Zathureczky Ede	A műsor megegyezett az 1938. december 26-i budapesti koncert programjával. (101.)
104.	1939. március 31.	Milánó	Zathureczky Ede	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Brahms: <i>G-dúr szonáta</i> (op. 78) Bartók: 2. rapszódia BB 96a Bartók–Ország: <i>Magyar népdalok</i> BB 109 Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> BB 102a
105.	1939. április 1.	Firenze	Zathureczky Ede	A műsor megegyezett a március 31-i milánói koncert programjával. (104.)

106.	1939. április 4.	Róma – Sala di Santa Cecilia	Zathureczky Ede	A műsor megegyezett az 1938. december 26-i budapesti (101.) és a március 30-i pármái koncert programjával. ⁷
107.	1939. október 27.	Szeged	Zathureczky Ede	Beethoven: <i>A-dúr szonáta</i> (op. 30 No.1) <i>F-dúr „Tavaszi” szonáta</i> (op.24) <i>G-dúr szonáta</i> (op. 30 No. 3) Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer”</i> <i>szonáta</i> (op. 47)
108.	1939. október 29.	Budapest – ZAK	Zathureczky Ede	A műsor megegyezett az október 27-i szegedi hangverseny program- jával. (107.)
109.	1939. november 4.	Kassa – Rádió	Zathureczky Ede	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók–Ország: <i>Magyar népdalok</i> BB 109
110.	1939. november 12.	Békéscsaba	Zathureczky Ede	A műsor megegyezett az október 27-i szegedi (107.) és az október 29-i budapesti (108.) koncertek programjával.
111.	1939. november 26.	Budapest – Corso Filmszínház	Zathureczky Ede	Mozart: <i>G-dúr szonáta</i> (K 301 / K 379) Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók: <i>2. rapszódia</i> BB 96a Bartók–Ország: <i>Magyar népdalok</i> BB 109 Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer”</i> <i>szonáta</i> (op. 47)
112.	1940. március 2.	Szombathely	Zathureczky Ede	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer”</i> <i>szonáta</i> (op. 47) Mozart: <i>Szonáta</i> (?)
113.	1940. április 13.	Washington – Library of Congress / Coolidge Auditorium	Szigeti József	Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer”</i> <i>szonáta</i> (op. 47) Bartók: <i>2. szonáta</i> BB 85 Debussy: <i>Szonáta hegedűre</i> <i>és zongorára</i> Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a ⁸
114.	1940. április 17.	Pittsburgh – Hotel Schenley Ballroom	Arányi Ferenc	Mozart: <i>G-dúr szonáta</i> (K 301) Bartók: <i>1. szonáta</i> BB 84 Beethoven: <i>A-dúr „Kreutzer”</i> <i>szonáta</i> (op. 47)
115.	1940. április 19.	Chicago – Wrigley Building	John Weicher	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a
116.	1940. április 21.	New York – Carnegie Hall	Szigeti József	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a
117.	1940. április 23.	Philadelphia – Curtis Institute / Casimir Hall	Róth Ferenc	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a
118.	1940. április 24.	New York – Museum of Modern Art	Szigeti József	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a

7. A Műhely (237–238.) és a Krónika (408.) adatai ellentmondóak: az olaszországi hangversenyek műsora azonos lehetett.

8. Hangfelvétel: Qualiton LPX 11373–74, Hungaroton LPX 12331–32 ill. Hungaroton HCD 12326–31.

119.	1940. május 1.	New York – Columbia University / McMillin Theatre	Szigeti József	Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a
120.	1941. február 4.	Boston – Jordan Hall	Szigeti József Benny Goodman	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Debussy: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i> Bartók: <i>Kontrasztok</i> BB 116
121.	1941. február 7.	Princeton – Princeton University / McCosh Hall	Antal Jenő	Bartók: <i>2. rapszódia</i> BB 96a Bartók–Székely: <i>Román népi táncok</i> BB68
122.	1941. február 18.	Denver – Broadway Theatre	Szigeti József	Mozart: <i>A-dúr szonáta</i> (K 526) Bartók: <i>1. rapszódia</i> BB 94a Bartók–Szigeti: <i>Gyermekeknek</i> BB 53 Debussy: <i>Szonáta hegedűre és zongorára</i>
123.	1942. április 24.	New York – MacDowell Club	Rudolf Kolisch Eric Simon	Bartók: <i>2. rapszódia</i> BB 96a Bartók: <i>Kontrasztok</i> BB 116

B) Bartók hegedűs repertoárja

A függelék Bartók hegedűs hangversenyeinek repertoárját mutatja be. Az 1. oszlop az ABC-sorrendben felsorolt zeneszerzőket tartalmazza, a 2. sor a művek címét, opusz- illetve jegyzékszámát. A táblázat második felében, éves bontásban az adott művek műsorra tűzésének alkalmai láthatók, az utolsó oszlopban összegezve az előadások számát.

		1897	1898	1902	1903	1904	1906	1921	1922	1923	1924	1925	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	Összesen
Bach, J.S.	h-moll szonáta BWV 1014											1					2					2						5
Bach, J.S.	A-dúr szonáta BWV 1015												1															1
Bach, J.S.	E-dúr szonáta BWV 1016							1	1																			2
Bach, J.S.	c-moll szonáta BWV 1017											3			1													4
Bach, J.S.	G-dúr szonáta BWV 1019																		1									1
Bach, J.S.	C-dúr szonáta két hegedűre és basso continuuóra BWV 1037									1																		1
Bartók	Szonáta zongorára és hegedűre BB 28				2	2	1																					5
Bartók	1. hegedű- zongora- szonáta BB 84								7	5		2			1			1		1		1						18
Bartók	2. hegedű- zongora- szonáta BB 85									1 0	1	1		3	7	3	4	1		1	1	2	3		1			38
Bartók	1. rapszódia BB 94														1	1	3	1	2	1	3	2	3	2	7	2		28
Bartók	2. rapszódia BB 96														1			1			1	1	1	6		1	1	13
Bartók	Kontrasztok BB 116																								1	1		2
Bartók- Gertler	Szonatina BB 102a																1	1	2	1	1			3				9
Bartók- Ország	Magyar népdalok BB 109																				1		2	5				8
Bartók- Székely	Román népi táncok BB 68add											2		3	5	1	1	1			1		1			1		16
Bartók- Szigeti	Gyermekeknek BB53add														2	2	2		1							1		8
Beethoven	F-dúr szonáta op. 23 "Tavaszi"																							3				3
Beethoven	A-dúr szonáta op. 30 No. 1																							3				3
Beethoven	c-moll szonáta op. 30 No. 2									1		1																2
Beethoven	G-dúr szonáta op. 30 No. 3												1											3				4

		1897	1898	1902	1903	1904	1906	1921	1922	1923	1924	1925	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	Összesen
Beethoven	A-dúr szonáta op. 47 "Kreutzer"							1	1	1		1			1				3	2	2	1		5	3			21
Beethoven	G-dúr szonáta op. 30 No. 3														1													1
Beethoven	G-dúr szonáta op. 96									1																		1
Bloch	Szvit brácsára és zongorára								1																			1
Bloch	Szonáta hegedűre és zongorára									1																		1
Bloch	Improvizációk											2																2
Brahms	G-dúr szonáta op. 78											1											1	4				6
Brahms	A-dúr szonáta op. 100																		2	1								3
Brahms	d-moll szonáta op. 108									1		3																4
Brahms-Joachim	Magyar tánc			1																								1
Bruch	g-moll hegedűverseny op.26			1																								1
Chopin	Nocturne – átirat						1																					1
Debussy	Szonáta hegedűre és zongorára							1											1	1	1				1	2		7
Fauré	Berceuse			1																								1
Franck	A-dúr szonáta									1																		1
Hauser	Magyar ábránd			1																								1
Hubay	Carmen-fantázia op. 3 No. 3						1																					1
Hubay	2. hegedűverseny op. 91		1																									1
Hubay	Úgy-e Jani? – dal zongora és hegedűkísérettel				1																							1
Joachim	B-dúr románc			1																								1
Mendelssohn	e-moll hegedűverseny op. 64	1		1			1																					3
Mozart	G-dúr szonáta K 301																								1			1
Mozart	G-dúr szonáta K 301 / K 379																					1		1				2
Mozart	D-dúr szonáta K 306								1																			1
Mozart	B-dúr szonáta K 378 / K 454												1	1				1	1									4
Mozart	A-dúr szonáta K 526											3			1		3		1		2		2	5		2		19
Paganini	D-dúr hegedűverseny op. 6						2																					2
Paganini	Boszorkánytánc						1																					1
Ravel	G-dúr szonáta														1					1	1							3

		1897	1898	1902	1903	1904	1906	1921	1922	1923	1924	1925	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	Összesen
Saint-Saëns	h-moll hegedű-verseny op. 61						2																					2
Schubert	D-dúr szonáta D 384																			1								1
Schubert	a-moll szonáta D 385																1											1
Schubert	g-moll szonáta D 408																1											1
Schubert	A-dúr szonáta D 574											1	1	1														3
Strauss, R.	Esz-dúr szonáta op. 18					1																						1
Szymanowski	Notturmo e Tarantella op. 28									1																		1
Szymanowski	Mythes op. 30							1																				1
Vieuxtemps	4. d-moll hegedű-verseny op. 31			1																								1
Vieuxtemps	Ballada és polonéz op. 38			1																								1
Wieniawski	Faust-fantázia op. 20						2																					2
Wieniawski	d-moll hegedű-verseny op. 22						1																					1

C) Bartók hegedűs partnerei

A táblázat 1. oszlopa Bartók hegedűs partnereinek nevét sorolja fel ABC-rendben. A táblázat második felében az adott művészpartnerrel adott hangversenyek száma látható évtizedes bontásban, míg az utolsó oszlop összegzi az egyes hegedűsökkel adott koncertek gyakoriságát.

	1890–1900	1900–1910	1910–1920	1920–1930	1930–1940	1940–1950	Összesen
Amar, Licco					1		1
Antal Jenő						1	1
Arányi Adila				3			3
Arányi Ferenc						1	1
Arányi Jelly				11			11
Bárdos Alice					1		1
Chiti, Remo				1			1
Collaer, Paul					1		1
Dickenson-Auner, Mary				1			1
Enescu, George				1			1
Fitzner, Rudolf		2					2
Fränzl Ágost	1						1
Frenkel, Stefan				1			1
Gertler Endre					3		3
Geyer Stefi				3	1		4
Hartmann Arthur		1					1
Hersent, Simone				1			1
Herzfeld Viktor		1					1
Hubay Jenő		3					3
Kemény Rezső		1					1
Kolisch, Rudolf						1	1
König Sándor		1					1
Marteau, Henry				1			1
Rebner, Adolf				1			1
Roth Ferenc						1	1
Schulz Erna		1					1
Sóhár Miklós	1						1
Spence, Bessie					1		1
Székely Zoltán				11	9		20
Szigeti József				6	4	6	16
Telmányi Emil				1			1
Vecsey Ferenc		4					4
Waldbauer Imre				7	7		14
Weicher, John						1	1
Zathureczky Ede				1	17	1	19
Zeitlin, Lev		1					1